Λ

Die Kunst im Hause.

Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien

über die

Decoration und Ausstattung der Wohnung

von

Jacob Falke.

Zweite Auflage.

Wien.

Druck und Verlag von Carl Gerold's Sohn.

1873.

Dem Andenken

Seiner Majestät

Carl's XV.

Königs von Schweden und Norwegen.

Die Kunst im Hause.

Vorwort.

Der Verfasser hat den nachfolgenden Blättern, indem er auf die Einleitung verweiset, nur wenige Worte voraus-zuschicken. Zunächst die Bemerkung, daß auch diese Schrift, wie seine „Geschichte des modernen Geschmacks" aus Vorträgen entstanden ist, die fast sämmtlich, mit Ausnahme des letzten Abschnitts, im österreichischen Museum für Kunst und Industrie gehalten wurden. Dieser Umstand, der nicht ganz verwischt werden konnte, ist auf die Form wohl nicht ohne Einfluß geblieben. Sodann wollen diese Blätter nicht verhehlen — und sie bekennen es offen —, daß sie eine Tendenz verfolgen. Sie sind nicht rein geschichtliche Darstellungen, sie sind auch nicht in der Art ästhetische Untersuchungen, daß sie es bloß auf Klärung und Ausarbeitung der Begriffe abgesehen hätten: sie haben ein praktisches Ziel. Sie stellen sich die Aufgabe, Schönheit, Anmuth, ästhetisches Wohlgefallen in das Haus zu bringen und durch den Reiz der künstlerischen Harmonie das Gefühl der Befriedigung, der Behaglichkeit, des

Glückes in unseren vier Wänden fördern zu helfen. Zu solchen Zwecken richtet sich diese Schrift nicht bloß an den Künstler, an die Decorateure oder wer sonst schaffend mit ihrem Gegenstande zu thun hat, sondern vor allem auch an diejenigen, welche zu wählen und zu befehlen haben, welche aus ihrer Behausung eine Stätte machen wollen, geschmückt mit den Reizen einer heiteren Kunst. Ihnen möchte sie, gewissermaßen als ästhetisches Hausbuch, Helfer und Rathgeber sein.

Daß dieser Wunsch nicht ganz unerfüllt bleibt, beweiset wohl die kurze Frist, in welcher die zweite Auflage der ersten folgt. Es ist in ihr nach Form und Inhalt sehr wenig geändert. Fast ist es nur die Widmung, welche anders lautet. Die erste Auflage durfte sich mit dem Namen eines Königs zieren, der es verstand neben dem Glanz des Thrones und dem Pomp der Majestät sich noch als Künstler und Dichter in seinem geliebten Ulriksdal eine Heimstätte zu schaffen, die wie kaum eine zweite den Intentionen dieses Buches entspricht. Mittlerweile ist König Karl XV. von Schweden in der Blüthe männlicher Kraft aus dem Leben geschieden, tief betrauert von jedem, der das Glück hatte ihm näher zu treten und in ihm den seltensten Verein ausgezeichneter Talente, das liebenswürdigste und edelste Naturell, eine ebenso tiefe wie umfassende Bildung, gepaart mit der größten Unabhängigkeit und Vorurtheilslosigkeit des Denkens, kennen zu lernen und zu bewundern. Die zweite Auflage kann nur sein Andenken bewahren.

Einleitung.

Nur zu häufig müssen wir es sehen, daß der Schmuck unserer Wohnung als etwas ganz Gleichgiltiges und Nebensächliches erachtet wird, selbst von denen, die nicht bloß an der materiellen Seite des Lebens hängen, sondern im Uebrigen geistige Genüsse, die Vorzüge unserer modernen Cultur wohl zu schätzen wissen. Wir sehen es andrerseits, daß man aus Mangel an eigenem Verständniß selbst bei guter Absicht die Decoration und Ausstattung der Wohnung auf Gnade und Ungnade hin dem Handwerker übergiebt, in der Meinung, daß er es am besten verstehen müsse. Und doch thut dieser nichts anderes und kann nichts anderes thun, als daß er im günstigsten Falle der Schablone folgt, welche die Mode vorschreibt.

Das aber ist ein beklagenswerther Zustand, wenn wir bedenken, welche Bedeutung Haus und Wohnung für unser Leben haben, wenn wir bedenken, wie sehr ihre Schönheit unsere Lebensfreude zu erhöhen vermag, ja daß schon die Mitwirkung an der Herstellung dieser Schönheit uns zum Vergnügen werden kann, weil sie, obgleich nur in Wahl und Urtheil bestehend, dennoch ein künstlerisches, von künstlerischer Freudigkeit begleitetes Schaffen ist. Sollten wir darum nicht umsomehr diesen Mikrokosmus unserer Wohnung zu schmücken

trachten, als er ja gewöhnlich die einzige kleine Welt ist, in der wir Herr und Gebieter sind, wenn auch — leider nur zu oft! — mit starker constitutioneller Beschränkung? Sollten wir es nicht der Mühe werth erachten, ihn gerade so zu schmücken und so einzurichten und auszustatten, daß er ganz und gar mit unseren eigenen Gefühlen und Bedürfnissen harmonirt, daß er, gleichsam ein weiteres Kleid, mit seinem ästhetischen Charakter so genau zu unserem eigenen Geiste und Wesen paßt, wie das Kleid zu unserem Körper?

Das ist freilich für die Gegenwart bei der Zerfahrenheit des Urtheils auf dem weiten Gebiete des Geschmacks ein schwer zu befriedigendes Verlangen. Fehlt einerseits nur zu gewöhnlich ein sicherer, gebildeter Geschmack, die Fähigkeit nämlich, das wirklich Schöne und Gute vom Häßlichen und Verwerflichen zu unterscheiden, so erregen andererseits die Gegenstände, welche für die Decoration und Ausstattung des Hauses geschaffen werden und unter denen uns die Wahl frei steht, mannigfach Anstoß und Mißvergnügen. Selbst das verständige Urtheil muß sich vieler Orten verzweifelnd abwenden, weil es nicht findet, was es sucht.

Hier liegen Uebelstände, zu deren Beseitigung die folgenden Darstellungen und Erörterungen beitragen möchten. Sie wünschen Verständniß und bewußtes Urtheil an die Stelle eines dunklen Gefühls, einer unsicher tastenden Wahl zu setzen, sie möchten Antwort geben auf die Fragen, welche die Aesthetik unserer Wohnung täglich an uns stellt, sie möchten vertraut machen mit diesem Gegenstande und durch die Vertrautheit zugleich ein erhöhtes Interesse daran erwecken.

Der Weg, der zu diesem Ziele führen könnte, erschien uns ein doppelter. Man kann sich mit einem Gegenstande vertraut machen, indem man ihn in seiner Geschichte verfolgt und endlich sieht, wie das Vorhandene geworden ist, oder man kann die in der Sache liegenden Bedingungen untersuchen und die verschiedenen Verfahrungsweisen einer Kritik unterziehen, welche uns sagt, was recht und unrecht ist, was bestehen kann oder verworfen werden muß. Im Folgenden sind beide Wege versucht worden, erst der geschichtliche, dann der kritische, in dem Glauben, daß mit ihrer Verbindung erst die volle Beherrschung des Stoffes gegeben ist.

Der geschichtlichen Darstellung sind die ersten vier Abschnitte gewidmet. Das ist wenig genug für den Reichthum und den Umfang des Gegenstandes. Allein für den praktischen Zweck, den diese Schrift verfolgt, konnte es nicht die Aufgabe sein, das Detail des Stoffes von seinen Anfängen an zu verfolgen; Epochen, in denen die Kunst zur Blüthe, zur Vollendung gekommen, mußten, als noch für die Gegenwart durch Studium und Nachahmung von lebendiger Bedeutung, uns wichtiger und interessanter erscheinen als bloße Anfänge oder unvollkommene Stufen der Entwicklung. Wir durften darum im ersten Abschnitt gleich mit der Schilderung des griechisch-römischen Hauses beginnen.

Die darauf folgenden fünf Abschnitte bilden den zweiten, den kritischen Theil, der die allgemeinen Bedingungen der Wohnung, ihre Bestandtheile, nämlich den Fußboden, die Wand und den Plafond, sodann die Mobiliarausstattung und endlich das häusliche Geräth bespricht, soweit es Tisch

und Tafel zu zieren hat. Wir möchten auf diesen Theil den Hauptnachdruck legen. Der zehnte Abschnitt scheint formell mit dem Ganzen in minder fester Verbindung zu stehen; er ist auch als selbstständiger Vortrag an einem anderen Orte gehalten worden. Indessen, da er die Aufgabe der Frau in Bezug auf die Decoration des Hauses zum Gegenstande hat, andererseits aber die ausübende Kunst im Hause, die Stickerei, auch mit besonderer Rücksicht auf die Decoration, einer Kritik unterzieht, so durfte er mit seinem Inhalt nicht fehlen. Er bildet eine wesentliche Ergänzung und ist darum, wie er als Vortrag gehalten, als Schluß des Ganzen aufgenommen worden.

I.

Das griechisch-römische Haus.

I.

Das griechisch-römische Haus.

Die Anfänge und Versuche einer künstlerischen Ausstattung des Hauses oder solche Decorationen, welche für die Gegenwart nicht mehr unmittelbare Bedeutung haben, außer Beachtung lassend, beginnen wir unsere geschichtliche Darstellung mit einer Schilderung des griechisch-römischen Hauses.

Dabei haben wir zwei Bemerkungen vorauszuschicken. Einmal haben wir das Haus nicht von dem baulichen Gesichtspunkt aus, nicht als ein architektonisches Kunstwerk zu betrachten, sondern als Wohnung, also in Bezug auf seinen inneren Schmuck und seine innere Einrichtung. Ganz freilich kann die bauliche Anlage, die Anordnung und Vertheilung der Zimmer nicht unberücksichtigt bleiben, denn die Decoration, die Ausstattung ist oft wesentlich davon bedingt, wie dies gerade bei der antiken Wohnung in eminenter Weise der Fall war. Zum anderen, wenn wir sagen das griechisch-römische Haus, so wollen wir mit dieser engen Verbindung des griechischen und des römischen Hauses nicht gerade eine Identität beider behaupten. Vielmehr ist es bekannt, daß sie

in der Anordnung Verschiedenheiten zeigen. Dagegen steht aber auch fest, daß sie gerade in den charakteristischen Eigenschaften der Anlage einander ähnlich waren, und was die Decoration betrifft, so wurde sie seit jener Zeit, da die Kunst ihren Hauptsitz in Italien aufschlug und Rom ihre Hauptstadt war, für das griechische und das römische Haus eine und dieselbe.

Es ist aber nicht dieser Grund allein, warum es vorzugsweise, ja fast einzig das Haus der römischen Kaiserzeit ist, dem die nachfolgende Schilderung gilt, und nicht etwa das griechische Haus in der Blüthezeit Athens oder das römische Haus in den Zeiten der Republik. In diesen Zeiten, als das Staatswesen, sei es in raschem Aufschwunge, sei es in höchster Blüthe stand, als in Athen die Kunst selbst ihren Höhepunkt erreicht hatte, war die Anwendung der Kunst auf die Ausschmückung der Privatwohnung noch keine so ausgebildete wie später. Noch galt der Staat nach der classisch-antiken Weltanschauung über alles, und das Interesse und die Bedeutung des Individuums mußte ihm gegenüber schweigen. Nicht daheim bei sich in seinen Wänden, nicht bei den Seinen war es, wo der Bürger der alten Republiken sich zu Hause fühlte, wo er mit seiner Thätigkeit, mit seinen Gedanken weilte, sondern in den Volksversammlungen, auf den öffentlichen Plätzen, in den Gymnasien, auf dem Gerichtssaal. Daher schien denn auch die Kunst nur das Recht zu haben, im Dienste des Staates ihre Kräfte zu entwickeln, die Stadt in ihrer Oeffentlichkeit, die Tempel und

die Staatsgebäude zu schmücken. Ja es soll den Athenern selbst eine lange Zeit verboten gewesen sein, auf ihre Häuser und Wohnungen irgend besonderen Schmuck zu verwenden.

Mit der Zeit freilich konnte auch das nicht ausbleiben, sowie der Privatbesitz zu kolossalen Reichthümern anwuchs, sowie es Sitte wurde, zahlreiche Freunde und Fremde im Hause zu empfangen und große Gastmähler zu geben, sowie die Kunst populär, die Kunstliebe allgemeiner und der Reiche zum Mäcenaten wurde. In Athen soll Alkibiades der erste gewesen sein, der sein Haus in kunstreicherer Weise ausmalen ließ, während in Rom erst gegen das Ende der Republik zu den Zeiten des Sulla und Lucullus in Bau und Ausschmückung der Häuser ein größerer Aufwand gemacht wurde. Dieser erreichte von da an allerdings binnen wenigen Jahren eine kolossale Höhe, so daß z. B. Marcus Scaurus für sein neues Haus Monolithsäulen von schwarzem Marmor kommen ließ, die acht und dreißig Schuh Länge hatten und so schwer waren, daß der Oberaufseher der Canäle besondere Sorge tragen mußte, damit ihm dieselben nicht beim Transport der Säulen durch die Stadt eingedrückt wurden. Crassus besaß zu jener Zeit schon ein Haus, für welches Domitius Ahenobarbus die Summe von einer halben Million Gulden bot, welche Summe aber als zu gering zurückgewiesen wurde.

Sind wir somit schon durch die Einfachheit der früheren Epochen für unsere Aufgabe auf die spätere Zeit hingewiesen, so tritt noch ein besonderer Umstand hinzu. Für die

ältere Zeit fließen die Quellen unserer Kenntniß äußerst spärlich und diese sind nur schriftlicher Art. Aus dem ersten Jahrhundert der Kaiserzeit aber, also aus einer Zeit, da die decorative Kunst sich vollständig und vielleicht nur zu üppig entwickelt hatte, ohne jedoch technisch schon dem eigentlichen Verderben, dem Niedergange verfallen zu sein, sind wir durch ein berühmtes Ereigniß auf das vollständigste unterrichtet. Wir meinen natürlich den Untergang der Städte Pompeji und Herculanum durch den Ausbruch des Vesuv im Jahre 79 nach Christi Geburt. Ihre theilweise Wiedererstehung durch die Ausgrabungen seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts hat nicht bloß unsere Museen mit zahllosen Bildern erfüllt, sie hat uns auch in der antiken Häuslichkeit vollkommen heimisch gemacht.

Diese genaue Kenntniß der antiken Häuslichkeit hat uns aber auch gezeigt, wie fern dieselbe unserer heutigen steht, und wie sie in ihrer ganzen Anlage, in ihrer Ausstattung und selbst in ihrer Decoration von dem Leben der alten Völker abhängig ist. Die Frau des Römers, in weit höherem Grade aber noch die des Griechen, nahm nicht diejenige Stellung der Gesellschaft ein, welche darin die Frau der modernen Civilisation behauptet. Der Mann allein gehörte dem äußeren Leben, der Welt an, die Frau aber der Häuslichkeit, der Familie; ihre höchste Aufgabe war die Erziehung der Kinder und die Führung des Hauswesens. Es zerfiel daher in der Regel das Haus, gleichermaßen das griechische wie das römische, in zwei Theile, deren vorderer dem Verkehre mit der

Welt, der andere lediglich der Frau, der Familie und der häuslichen Arbeit gewidmet war.

Diese Trennung von Welt und Familie prägt sich noch in anderer Weise durch die Anlage und Bauart der Häuser aus. Die Frau sollte vom äußeren Leben abgeschlossen sein mit allem dem, was unter ihr stand; der Mann, wenn er aus dem öffentlichen Geschäftstreiben nach Hause kam, wollte ebenfalls für sich in seiner kleinen und eigenen Welt sein. So kehrt sich das ganze Haus nach innen, wendet sich von der Straße ab und sieht mit seinen Fensteraugen so zu sagen in sich hinein. Wir können heute nicht Verbindung genug mit der Straße haben, wir bauen Fenster so zahlreich und so groß wie möglich auf die Straße hinaus, und finster ist es in unseren Höfen, die wir, lucus a non lucendo, Lichthöfe nennen. Der Bürger der mittelalterlichen Stadt, der nicht so an die polizeiliche Baulinie und die militärische Häuserfront gebunden war, liebte es, sein Haus einige Schuh vor dem Nachbar in die Straße hinauszurücken, um zur Seite ein kleines Fensterchen zu gewinnen, vermittelst dessen er das Leben der Straße in seiner ganzen Länge gemächlich betrachten konnte. Der Grieche und der Römer verschmähte durchaus diese Aussicht auf die Straße und ihr geschäftliches Treiben, das dem Beobachter wohl manche Unterhaltung und manchen Reiz gewährt, aber doch etwas Ignobles hat, das einem in vornehmer Ruhe sich selbst genügenden Hause sehr wenig ansteht. Daher bauten die Aristokraten des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts ihre Paläste, ihr Fauburg St. Germain,

fern vom Geschäft, fern von der City, in den stillsten Gegenden und legten selbst hier die Häuser noch in einiger Entfernung von der Straße an, um von dieser sich durch eine Mauer abzusperren.

Solche Aussicht aus dem Fenster liebte der Römer nur auf seinem Landhause, das in schöner Gegend zum Genuß derselben angelegt war, wo ihn aber auch nicht der Einblick profaner Augen von der Straße her oder aus dem Nachbarhause zu stören vermochte. Das antike Haus öffnete sich daher der Straße zu nur mit Kaufläden, die mit dem Inneren des Hauses keine Verbindung hatten, mit einer gewöhnlich verschlossen gehaltenen Thür, nie oder höchst ausnahmsweise mit einem Fenster. Alle Zimmer lagerten um einen Hof herum, der, selber mehr oder minder bedeckt, zum Wohnraum eingerichtet war, und sie erhielten von demselben ihr Licht.

Hiermit in Verbindung steht — und darin liegt ein weiterer Unterschied von der modernen Hausanlage —, daß der Regel nach das antike Haus nur ein Erdgeschoß hatte. Was darüber gebaut erscheint, war durch die Nothwendigkeit bei mangelndem Raume hervorgerufen. So ist allerdings in ummauerten Städten ein oberes Stockwerk keine Seltenheit, in Pompeji aber befand es sich gewöhnlich nur über einem Theil des Hauses und war daher bei seiner Unregelmäßigkeit um so weniger geeignet, dem Aeußeren des Hauses irgend erhöhtes Ansehen zu geben. In Rom freilich, wo bei der ins Ungemessene wachsenden Bevölkerung die Zahl der ärmeren Miether die der Hausbesitzer außerordentlich überstieg, da wuchsen auch die Häuser mit verschiedenen Stockwerken über einander in die Höhe, so

daß Augustus ein Verbot erlassen mußte, die Häuser höher als siebzig Schuh zu bauen.

Indessen solche durch die Kolossalität der Weltstadt hervorgerufenen Zustände stören uns in unserer allgemeinen Schilderung nicht, zumal sie auf den Charakter der Decoration keinen Einfluß ausübten und diese hohen Gebäude die Wohnstätten der ärmeren Classen bildeten, die an der Kunst wenig oder gar keinen Theil hatten. Wir müßten sonst auch darauf Bedacht nehmen, daß die Gruppirung der verschiedenen Zimmer um die beiden hinter einander liegenden Höfe zahllose Ausnahmen durch die Unregelmäßigkeit und Schiefheit des Bauplatzes erleidet, in welchen Ausnahmen wir aber dennoch die Gewalt der Regel erkennen, weil wir den Baumeister sich bemühen sehen, in allen möglichen Varianten nach Thunlichkeit dem Schema treu zu bleiben.

Der Regel nach haben wir bei dem pompejanischen Hause zuerst vom offenen Vestibül einen Gang zu passiren, der sich in der Mitte zwischen jenen Zimmern befindet, die sich als Kaufläden nach der Straße öffnen und keine Verbindung mit dem Inneren des Hauses haben. Aus diesem gewöhnlich verschlossenen Gange treten wir unmittelbar in den ersten Hof, oder wenn wir lieber so sagen wollen, in die erste Halle, das Atrium genannt, welches, nach Ausschluß der für Kaufläden hinweggenommenen Vorderseite, auf den drei übrigen Seiten von Zimmern verschiedener Bestimmung umgeben ist. Diese Zimmer öffnen sich sämmtlich nach dem Atrium und erhalten von ihm ihr Licht.

Dieses Atrium war in alten Zeiten durchaus der Hauptttheil des römischen Hauses. Es war der Ort, wo sich die Familie versammelte, wo der Hausherr residirte, wo die Hausfrau waltete und mit ihren Dienerinnen arbeitete; hier war es, wo die Penaten und der Familienherd standen, in dessen Nähe auch gegessen wurde: kurz, es war der Sitz und Mittelpunkt des ganzen häuslichen und Familienlebens. Entsprechend dieser Bestimmung mußte das Atrium mehr ein Saal, eine Halle, als ein offener Hof sein; ein Saal, der sein Licht allerdings von oben durch eine Oeffnung im Dache erhielt, die jedoch nicht größer war, als es das Bedürfniß an Licht und der Abzug des Rauches erforderten. Allmählig aber, als sich das Leben des römischen Bürgers großartiger gestaltete, als statt der wenigen Hausfreunde sich die Schaaren der Clienten einfanden, die jeden Morgen ihres Patrones warteten und im Atrium auf- und abwogten, bis der Herr sich zeigte und jedem seinen Gruß bot oder sein Anliegen anhörte, da mußte das Atrium, das dem neu veränderten Leben dienen sollte, wohl ebenfalls andere und erweiterte Gestalt annehmen. Da wurde der Herd in einen andern Theil des Hauses und bald in eine Küche verwiesen und ebenso die Penaten in einen besonderen Raum, das Sacrarium; da zog die Frau mit ihren Dienerinnen in das hintere Haus, ohne freilich für sich wie die Griechin von dem vorderen und seinem Leben ausgeschlossen zu sein, da wurde auch das Atrium zu einem hofartigen Raum mit bedecktem Umgange, dessen Dach auf Säulen ruhte, dessen Lichtöffnung sich entsprechend er-

weiterte, während unten der Boden cisternenartig zur Aufnahme des Regens vorbereitet wurde. So ist es auch bei allen bedeutenden Häusern in Pompeji.

Jemehr nun das vordere Haus sich in gewissem Sinne dem öffentlichen Leben erschloß und bloß der Ehre und dem Geschäfte des Hausherrn diente, um so mehr mußte auch das hintere Haus an Bedeutung wachsen, da es die ganze Familie, das Familienleben und auch den intimeren Kreis der Freunde aufnahm. Es enthielt die Speisezimmer, die Wohn- und Schlafzimmer, die Besuchzimmer, was wir etwa heute Salon nennen, und alles das ebenfalls um einen großen, hofartigen, von Säulen und Umgang umgebenen Raum gelagert, der in allem dem Atrium glich, nur daß er der Regel nach größer, schöner und reicher gestaltet war. Er hieß bei den Römern cavaedium (cavum aedium), bei den Griechen Peristyl, welcher Name auch wohl von den Römern gebraucht wurde. Die offene Mitte war ebenfalls als Cisterne oder Impluvium, als Rasenfläche, als Garten und Brunnen eingerichtet. Der Raum zwischen den beiden Höfen, zwischen Atrium und Cavädium, war von einem Zimmer und einem Durchgang zur Seite, der die Verbindung zwischen dem vorderen und dem hinteren Hause bildete, eingenommen. Dieses Zimmer, tablinum genannt, war von besonderer Bestimmung und Einrichtung: es enthielt die Erinnerungen des Hauses, die Denkmale der Familiengeschichte, die Masken der Vorfahren, und war so eingerichtet, daß die vordere, dem Atrium zugekehrte Seite ganz offen war und nur durch große Vorhänge zugedeckt werden konnte,

während die hintere, dem Peristyl zugewendete Seite nur eine niedere Parapetmauer hatte, und die ganze übrige Oeffnung ebenfalls durch Vorhänge verschlossen werden konnte. Waren die Vorhänge beiderseits offen, so hatte man eine Durchsicht vom Atrium bis durch das Peristyl, an dessen Ende sich oft ein Garten anschloß.

Es fragt sich nun für den eigentlichen Gegenstand unserer Besprechung, war diese Anordnung des Hauses einer reicheren decorativen Ausstattung günstig oder hinderlich? Auf den ersten Blick werden wir geneigt sein, vielmehr den zweiten Theil der Frage mit Ja zu beantworten und die Anordnung als erschwerend für die Decoration zu betrachten. Bedenken wir, daß alle Zimmer ihr Licht erst aus dem Atrium oder dem Cavädium empfangen, und zwar meist nur durch die Thür und eine vergitterte Oeffnung, die sich über derselben befindet, bedenken wir, daß das Licht nicht einmal direct ist, sondern Thür und Fenster vom Säulendach überschattet sind, so will es uns scheinen, als ob alle geschlossenen Räume trotz der kräftigen Helligkeit des südlichen Himmels dennoch nur ein gedämpftes, für den Genuß reicher Decoration unzureichendes Licht gehabt haben könnten.

Aber die antike Wohnung hatte in ihrer Anlage einen anderen Vorzug, der jenen Nachtheil mehr als aufwog, und der unserer modernen Wohnung fast gänzlich fehlt. Wir haben gewöhnlich nur unsere vier Wände um uns herum, die senkrecht und rechtwinkelig uns umgeben; selten, wenigstens im Verhältniß selten, daß wir den Blick in das Nachbarzimmer haben

oder daß offene Flügelthüren uns die Durchsicht zu den Nebenräumen gestatten, und viel seltener noch, daß die Decoration dieser Zimmer, eine für die andere, auf gemeinsamen Anblick berechnet ist. In der antiken Wohnung dagegen hat man überall verschiedenartige, wechselvolle Ansichten und Durchsichten mit Säulen und Pfeilern, Ueberschneidungen und Ueberschattungen, ja, wenn die Vorhänge des Tablinums offen waren, so hatte derjenige, welcher aus dem Durchgange vom Vestibül in's Atrium trat, die Durchsicht durch das ganze Innere des Hauses, durch das Atrium, das Tablinum und Cavädium mit farbigen Säulen, reich decorirten Wänden, Statuen, Brunnen und Garten, über welches alles der klare Himmel hereinschien, hier hell beleuchtend, dort nur ein Zwielicht in dunklere Räume werfend.

Diese überaus günstige Anordnung mußte zu einer reicheren Verzierung verlocken, sowie einmal die Kunst sich auf die Ausschmückung des Privathauses warf; sie mußte aber auch dahin führen, den Schmuck mehr allgemeiner und gleichmäßiger zu vertheilen und eines für das andere zu berechnen. So finden wir, daß die Pompejanischen Häuser weitaus reicher und glänzender geschmückt sind als die modernen Wohnungen, wenn wir die gleichen Lebensstellungen ihrer Besitzer und Bewohner in Betracht ziehen. Einfache Bürgerhäuser sind mit den reichsten Malereien, mit kunst- und mühevollen Mosaiken, seltenen Marmorarbeiten, Brunnen, Statuen und Statuetten geschmückt. Das kostbarste Mosaik, das schönste Gemälde zugleich, welches uns das Alterthum hinterlassen hat,

die berühmte Alexanderschlacht, ist in einem Hause gefunden worden, das aller Wahrscheinlichkeit nach einem Weinhändler angehörte. Bei uns, ganz insbesondere aber in Paris, ist es Regel, daß die Salons oder Gesellschaftszimmer allerdings nach Möglichkeit glänzend geschmückt und ausgestattet sind, die Familienräume und die Schlafzimmer dagegen vernachlässigt werden. So ist der Schmuck nur ein äußerer Prunk, nur Schein, nur Convenienz, er ist nicht Lebenssache, nicht Lebensgenuß, nicht eine Nothwendigkeit der Bildung. In Pompeji aber ist alles fast gleichmäßig oder gleichartig geschmückt, und die Decoration erstreckt sich selbst in die dunkleren Zimmer hinein, selbst in die kleinen Schlafgemächer, die nie eines Fremden Fuß betrat. Es ist keinerlei Unterschied gemacht zwischen den Räumen, die der Repräsentanz dienen, und denen, die allein zum Familiengebrauch bestimmt sind. Der Besitzer will eben selber den Genuß haben, weil er den Sinn für die Kunst hat.

Aus diesem Grunde erklärt es sich auch, warum bei dem antiken Hause alle Kunst auf das Innere verwendet ist, gar keine aber auf das Aeußere. In Pompeji ist kein Haus gefunden worden, dessen Straßenfaçade irgend auf architektonische Bedeutung Anspruch machen könnte, keines, das eine Säulen- oder Pfeilerstellung davor hätte. Die unansehnlich niedrige Mauer, nur zum Theil, wenn überhaupt, von einem oberen Geschoß überragt, ist mit Stuck beworfen und verputzt und allenfalls sind Fugen eingedrückt, um Hausteine nachzuahmen. Dieser Stuck ist einfach mit verschiedenen Far-

den überstrichen, welche die Wandfläche in Felder zerlegen, oder die nachgeahmte Rustica, den falschen Fugenschnitt, zur Grundlage der Ornamentation nehmen.

Um so überraschender ist der Eindruck, den der Besucher empfängt, wenn er das Innere betritt. Es ist ganz wie in den alten orientalischen Städten, wo in den engen Straßen, zwischen den gelben, lehmübertünchten Wänden mit kleinen, unansehnlichen Fenstern niemand eine Ahnung erhält, was diese Mauern bergen. Tritt man aber ein durch eine enge, niedrige Pforte, so ist man geblendet vom Glanze der goldenen und farbigen Ornamente, der kostbaren, bunten Teppiche, der glänzenden Fliesen und prunkenden Geräthe. Aehnlich war es in Pompeji: überall im Innern, wohin das Auge traf, stieß es auf Farbe und Schmuck, alles und jedes hatte die Hand der Kunst berührt und verschönert.

Unter den Künsten, welche zur Herstellung dieser reichen Decoration in Pompeji gedient haben, steht bei weitem in erster Linie die Malerei. Wenn kostbare Marmor- und andere Steinarten, wenn überhaupt die ornamentale Plastik nicht die Anwendung gefunden hat, wie z. B. bei den Prachtpalästen Roms derselben Zeit, so liegt die Ursache zum Theil darin, daß Pompeji nur eine Provinzialstadt von mäßigem Range war, zum Theil darin, daß diese Stadt sechszehn Jahre vor ihrem Untergange von einem Erdbeben getroffen worden und ihre Wiederherstellung in möglichst schneller und darum auch wohl möglichst leichter Art stattgefunden hatte. Selten ist es darum, daß Wände oder Säulen, oder einzelne Theile der-

selben von Marmor gebildet sind, wenn es aber geschehen, so ist dem edlen Material auch gewöhnlich die reichste Ornamentation, die fleißigste Arbeit gewidmet. Weit häufiger sind plastische Stuckornamente, wie denn diese Technik mit einem ausgezeichneten, feinen Material von ganz besonderer Härte und Festigkeit von den Alten auf das geschickteste geübt wurde. Da aber diese Ornamente fast durchweg ihre Färbung erhielten, so fallen sie nach ihrer Wirkung mit ihrem malerischen Charakter auch unter die decorative Wandmalerei, die wir nun in ihrer Eigenthümlichkeit näher zu besprechen haben.

Diese malerische Decoration beginnt mit einem farbigen, durch die Anordnung und Zusammenstellung der Farben zur Kunst erhobenen Anstrich und steigert sich zu Figurengemälden, die aber immer, sowohl in ihrer Anordnung auf der Wand, in ihrer Einfügung in das ornamentale System, wie auch nach der Art ihrer künstlerischen Ausführung ächte Decorationen bleiben und niemals freie, unabhängig geschaffene Staffeleibilder sind.

Der Anordnung aller dieser Decoration liegt gewöhnlich, um mit dem Einfachsten anzufangen, eine gewisse durchgehende Regel zu Grunde, die sich am deutlichsten in der einfachsten Art ausspricht, jedoch auch in den reicheren, wenn auch in freierer Gestaltung, Beachtung findet. Die Wand erhält niemals ohne weiteres ein großes Bild oder einige Bilder, sondern es ist zunächst die ganze Fläche in bestimmter Weise abgetheilt und in Felder zerlegt, und zwar senkrecht wie horizontal. In horizontaler Richtung ist unten immer ein breiter Sockel ab-

getrennt, der sich durch andere Färbung von der übrigen Wandfläche scheidet. Von dieser ist wieder zu oberst in gleicher Weise ein ähnlicher Streifen als Fries durch ein gesimsartig gemaltes Band abgeschnitten. Jede dieser drei Abtheilungen erhält wieder ihre besondere, natürlich correspondirende Zerlegung, insbesondere ist es aber das Mittelfeld, die eigentliche Hauptfläche, welche senkrecht in mehrere Felder zertheilt worden und zwar fast regelmäßig in ungleicher Zahl, so daß die Mitte ein größeres Feld erhält, je eines oder je zwei kleinere aber auf die Seite kommen.

Mit dieser Grundordnung in Zusammenhang steht die Austheilung und Zusammenstellung der Farben. Man findet wohl, daß die ganze Wand in all diesen Feldern mit einer einzigen Farbe grundirt worden, dann ist es wieder eine reichere, in den Farben heitere Ornamentation, welche Wechsel, Leben und Augenlust in diese Einförmigkeit hineinbringt. Der Regel nach sind aber die drei Haupttheile, Sockel, Mittelfeld und Fries, durch verschiedene Farben von einander geschieden, wobei man die sehr häufige Wahrnehmung macht, die man wohl als Regel ausgesprochen hat, daß die Farben von unten nach oben an Helligkeit zunehmen. Z. B. findet man nicht selten den Sockel schwarz, die Mittelwand roth und den Fries weiß. Vielleicht eben so oft aber begegnet man Ausnahmen von dieser Regel, wonach z. B. der Sockel gelb, die Mitte roth und der Fries schwarz ist. Es liegt auch keineswegs ein zwingendes ästhetisches Gesetz für jene Regel vor, obwohl es richtig ist, daß die wachsende Helligkeit der Farben nach oben hin

den geschlossenen Raum höher und luftiger erscheinen läßt. Die Felder, in welche die Mittelfläche senkrecht zerlegt ist, haben in der Mehrzahl wohl eine und dieselbe Grundfarbe, in nicht seltenen Fällen sind sie aber auch verschieden gefärbt, z. B. roth und grün, wobei die Seitenfelder natürlich in derselben Farbe mit einander correspondiren.

Was die Haltung der Farben betrifft, so sollten wir, nach unserer modernen Art diese Dinge anzuschauen, durchaus lichte Töne erwarten, denn wir würden uns sagen, da die Zimmer mit ihrem geringen oder meist indirecten Lichte verhältnißmäßig dunkel sind, so müssen wir sie durch lichte Farbentöne aufhellen. Das aber ist nicht der Gesichtspunkt für den antiken Decorationsmaler oder den Bewohner dieser Räume gewesen. Er dachte so wenig an Hell und Dunkel, daß er in gar nicht seltenen Fällen die ganzen Wände schwarz in ihrer Grundfarbe gehalten und diese schwarzen Flächen nur durch buntfarbiges, oft sehr zierliches Ornament belebt hat. Er mochte sich von dieser schwarzen Wand sagen, daß sich nicht bloß seine Arabesken leuchtend von ihr abheben, sondern daß dieselbe auch für alle Bewohner einen vortrefflichen, die Köpfe zur vollen Wirkung bringenden Hintergrund abgiebt. Dem antiken Decorationsmaler ist es vielmehr auf eine allerdings überall harmonische, aber doch auch reiche Wirkung angekommen, und er konnte dazu alle die in's Lichte verwaschenen Farbentöne, welche bisher unseren heutigen Farbengeschmack beherrscht haben, dieses zarte Rosa, blasse Lila, weißliche Blau, helle Grau u. s. w. nicht gebrauchen. So brach er wohl seine

Farben, um ihnen in der Zusammenstellung das Grelle und Bunte zu nehmen und sie zusammenzustimmen, aber er machte sie nicht schwächlich und kränklich. So sind die Farben dieser antiken Decorationsmalerei kräftig und wirkungsvoll. Allerdings kommen auch weiße Wände vor, sie haben aber immer eine in Farben wie Zeichnung höchst lebhafte Decoration und sind nicht selten mit breitem rothen Sockel verbunden, so daß wir auch hier nicht sowohl an die weiße Wand denken, als uns die zierliche, lichte, graziöse Ornamentation auffällt, die uns auf dem leichten Grunde doppelt heiter, doppelt anmuthig und liebenswürdig erscheint. Denn darauf ist es wohl überall abgesehen, nicht daß das Einzelne durch Ausführung und Vollendung den Blick fängt und zur Beobachtung fesselt, sondern daß wir, wohin wir das Auge werfen, auf lebhafte, aber harmonische und wohlthuende Farben stoßen, daß wir überall von dem unerschöpflichen Spiel der Ornamente, welche die Grazien selber geschaffen zu haben scheinen, von den Kindern der freiesten, nur durch Schönheit und Anmuth gebundenen Laune gereizt und entzückt werden.

Wenn ich darum von einer Eintheilung der Wanddecoration in senkrechter und horizontaler Richtung gesprochen habe, so ist das eben nur die erste Grundlage der ganzen, auf das reichste gestalteten Ornamentation. Schon die trennenden Glieder, die Bänder, Streifen, Stäbe oder Leisten, haben wohl in den seltensten Fällen architektonische, gesims- und lisenenartige Form, sondern sie haben, die senkrechten zumal, eine freiere, oft ganz arabeskenartige Bildung angenommen. Selbst

wenn die senkrechten Bänder oder Streifen als gesimstragende Stützen gedacht sind und die Gestalt von Säulchen erhalten haben, so sind diese so überschlank, rohrartig gehalten und wie gedreht, mit Blumen umwunden, mit Blättern umkränzt oder selbst als Blumenstengel gedacht, daß man darüber alle Architektur vergißt und nur eine Schöpfung der malerischen Phantasie vor sich sieht. In weiterer Gestaltung sind es wirkliche Arabesken, freies Ornament aus conventionellen und naturalistischen Motiven zusammengesetzt, aber mit äußerster Regelmäßigkeit gebildet, zuweilen aus einer Vase emporsteigend, zuweilen aus einer Pflanze aufwachsend. Oft treten an Stelle des Stabwerks oder des Ornaments Frucht- und Blumenschnüre und Blätterkränze von allerzartester Gestaltung, die entweder senkrecht herabsteigen, oder um einen Stab sich emporwinden, als Festons und Gehänge die Felder überziehen und mit hängenden oder gespannten Bögen eine höchst wechselvolle Eintheilung ergeben, die wieder zu allerlei Bildwerk benützt wird. Zuweilen wiegen sich dann auf diesen Kränzen schlanke, bunte Vögelchen oder kleine Genien und sonst liebliche Figürchen. Insbesondere ist es der Fries, den diese letztere Art Imitation sich vor allem zum Spielplatz erkoren hat.

Den trennenden Gliedern, dem umfassenden und einrahmenden Ornament tritt der Schmuck der inneren Flächen bildartig gegenüber. In diesen Flächen breitet sich scheinbar das ganze Gebiet der Kunst aus vom Stillleben und der bescheidenen Landschaft angefangen bis zu Gemälden historisch-mythologischen Inhalts, scheinbar sage ich, denn alle diese

Bilder entkleiden sich niemals ihres decorativen Charakters. Zunächst sehen wir mitten in den dunklen Feldern Einzelfigürchen schweben, Schmetterlinge, Vögelchen, Hirsche oder andere Thiere; sodann menschliche Figuren, Genien, Amoretten, Satyrn, Nymphen und Bacchantinnen, Citherspielerinnen und Tänzerinnen, dann kleine Gruppen von zwei Figuren, ein Centaur, von einer Bacchantin, die auf seinem Rücken kniet, gebändigt und angetrieben, ein anderer die Leier spielend mit einem Knaben, der die Becken schlägt, andere ihre schönen Genossinnen im Jubel emporschwingend. Alle diese Figuren schweben auf dem dunklen Grunde, wie fliegend in der Luft; sie haben keinen Halt, keinen Boden, auf dem sie stehen, der sie mit der festen Erde verbindet. Sie sind Gebilde der Phantasie und wollen nichts weiter sein, aber was sie sein sollen, das sind sie völlig, die anmuthigsten, lebensvollsten Gestalten, in frischer Sinnlichkeit, in den reizendsten Bewegungen, Grazie in jeder Linie, in jeder Falte der leichten Gewandung. Anderswo nehmen die Stelle dieser schwebenden Figuren kleine Bildchen ein, aber noch ohne Rahmen, doch nicht mehr ohne Halt und Boden, blumenpflückende Mädchen, Stillleben von Früchten und sonst verschiedenen Dingen, besonders von allerlei Eßwaaren, welche Bildchen meist die Speisezimmer schmücken, kleine Landschaften, ein paar Enten auf einem Teich, ein paar Vögel, auch humoristisch-komische Genrebildchen, wie z. B. Theaterscenen aus der Komödie oder ein Maleratelier mit kleinen pygmäenhaften Gestalten in carricaturartiger Behandlung.

Gehen wir weiter in der Entwicklung, so kommen wir zu den umrahmten Bildern, bei denen der Rahmen aber nichts weiter ist, als eine breite rothe Linie, welche das Bild vom Grunde abschließt. Auch hier beginnen wir mit kleinen Landschaften und Genrebildern, von denen die ersteren zu öden, phantastischen Felsenlandschaften aufsteigen, welche Gegenstände wie Perseus und Andromeda zur Staffage haben, die anderen zu tragischen Scenen historisch-mythologischen Inhalts wie z. B. die Opferung der Iphigenia oder die Wegführung der Briseis aus dem Zelte Achills. Alle diese Bilder unterscheiden sich im Wesentlichen in ihrer Art von den modernen Staffeleibildern, mit denen wir heute unsere Zimmer schmücken, und in all diesen unterscheidenden Merkmalen sind sie mehr zur eigentlichen Decoration geeignet. Die modernen Staffeleibilder entstehen selbstständig und sind so abgeschlossen wie möglich, weßhalb sie auch des goldenen Rahmens bedürfen. Ihr concentrirtes, oft aus kleiner Oeffnung hervorbrechendes Licht macht ihre Gegensätze in Licht und Schatten auffallender, schroffer und ihre Unterordnung unter eine gegebene oder geforderte Harmonie um so schwieriger. Die antiken Wandgemälde aber sind alle in einem gleichmäßigen, klaren, ruhigen Tageslicht gemalt, ihre Figuren ohne Schatten, also ohne dunkle Tiefen, die Composition ist einfacher, gemessener gehalten, ohne Ueberladung von Figuren, ohne gewaltsame Verkürzungen, ohne übertriebene Bewegungen. Aus allen diesen Gründen fügen sie sich weit leichter in die decorative Gesammthaltung ein, für die sie ja ohnehin vom Maler selber berechnet wer-

den, da sie erst nach oder mit ihrer Umgebung entstehen. Dazu kommt, daß ihre Gegenstände entweder direct mit dem Zweck der Räume harmoniren, wie es z. B. in den Speisezimmern der Fall zu sein pflegt, oder daß sie, wenn sie mythologisch-historischen Gegenstandes sind, einem Sagenkreise entnommen worden, der durchaus jedermann geläufig und verständlich war, während unsere historischen Staffeleibilder der Unterschrift oder der Erklärung nicht entbehren können.

Allerdings sind diese antiken Wandbilder zur Decoration bestimmt, auch derartig gemalt, d. h. sie sind mit überaus leichter und kühner Hand flüchtig entworfen und meist flüchtig ausgeführt, ja oft so, daß ihre Contouren im Grunde flüssig verschwinden und fast unmöglich nachgezeichnet werden können. Aber bei aller Flüchtigkeit hat diese Leichtigkeit und Sicherheit wieder einen überaus großen künstlerischen Reiz, für den wir eine peinliche Ausführung, wenn sie nicht mit anderen Vorzügen verbunden ist, gerne dahingeben. Außerdem zeigen aber diese Bilder, obwohl sie nichts weiter sind als Zimmerdecorationen und nichts weiter sein sollen, in allem und jedem die ewige Heiterkeit und Anmuth, den unverwüstlichen Schönheitssinn der griechischen Natur, Eigenschaften, die auch diese Künstler, welche wir uns als reine Handwerker zu denken pflegen, belebt und erfüllt haben. Es ist aber etwas Eigenes um die Stellung und Bedeutung dieser antiken Decorationsmaler; und wir thun Unrecht, sie mit den heutigen auf eine Stufe zu stellen. Heute ist die ganze Malerei, wenn wir sie im Großen überschlagen

und von den vereinzelten Ausnahmen absehen, nichts als Staffeleimalerei; im Alterthum dagegen war die ganze Malerei nichts als Wandmalerei, also eigentlich, die höchsten Aufgaben mit eingeschlossen, nichts als Decoration. Antike Staffeleibilder gab es wohl, aber auch sie waren nur Ausnahmen, wie es heute die Wandgemälde sind. Es fand darum im Alterthum kein Unterschied zwischen Kunstmalern und Decorationsmalern statt wie heutzutage, wo leider die Trennung und mit der Trennung die Ueberfluthung der Staffeleibilder eingetreten ist. Diejenigen antiken Maler, denen die Aufgabe zufiel Häuser zu schmücken, wie diejenigen zu Pompeji oder Herculanum, waren Maler etwa zweiten, mitunter dritten Ranges und sind denjenigen modernen Malern, welche für die Kunstvereine und somit eigentlich auch für die Zimmerdecorirung arbeiten, vollkommen an die Seite zu stellen. Wir brauchen darum auch nicht anzunehmen, daß die pompejanischen Wandgemälde in den meisten Fällen Copien altberühmter griechischer Bilder seien, was schon dadurch widerlegt wird, daß diese Bilder sich niemals wiederholen, sondern dieselben Gegenstände immer andere Compositionen zeigen. Im Gegentheil, wir müssen sie als die eigensten Erfindungen derjenigen Künstler betrachten, welche sie ausführten.

In den Arten der antiken Wanddecoration, wie ich sie bisher geschildert habe, ist immer noch die Wand als Wand behandelt und nicht etwa in einen Garten, einen Wald oder sonst irgend etwas anderes verwandelt worden, wie es in unseren Zeiten vielfach geschehen und auch wohl noch geschieht. Etwas Aehnliches kommt aber auch bei den Alten vor, die

im Bewußtsein ihrer Virtuosität, ihrer sicheren Hand, im Gefühl ihrer kühnen Phantasie sich nicht leicht principielle Schranken setzen ließen oder sie wenigstens mit Lust übersprangen. So haben 'sie — und das ist eine Manier, die, zu den Zeiten des Augustus entstanden, schon nach wenigen Jahrzehnten zu üppigster Entfaltung kam, — die Wand durch perspectivische Malerei in eine künstliche Architektur mit vorspringenden und zurücktretenden Theilen, mit Ansichten und Durchsichten umgebildet, die scheinbar darauf berechnet war, den Bewohner oder Besucher zu täuschen. Sie haben auf diese Weise mit ihrem Pinsel offen stehende Thüren mit ihren Umfassungen und Krönungen, Portale mit Säulen, Pfeilern, Giebeln, vortretende, säulengetragene Baldachine und Balkone vorgebaut; sie haben den Blick in architektonische Perspectiven mit Hallen und Colonnaden eröffnet, mit Treppen, Galerien und Balustraden und haben das alles so angeordnet, als ob es gewissermaßen nur eine Fortsetzung des Raumes sei, an dessen Wand sich diese Malerei befindet, gerade so, als ob der Bewohner ohne weiteres durch die künstliche Thür in die künstliche Architektur eintreten könne. Um die Täuschung noch augenscheinlicher zu machen, haben sie auch die von der Phantasie geschaffenen Räume mit ihrem Pinsel bevölkert, nicht bloß mit phantastischen Geschöpfen, mit Amoretten oder Genien, sondern wie mit Personen der Wirklichkeit, welche diese Räume bewohnen, in ihnen beschäftigt sind, welche sich über die Balustraden, von den Balkonen herabbeugen, welche aus den offenen Thüren treten, welche versteckt hinter den

Pfeilern und Säulen lauschen, wie um zu behorchen, was im Zimmer die lebenden Personen in Wirklichkeit betreiben.

Keine Frage, daß diese ganze Art der Decoration, so weit sie auf Täuschung abgesehen, im Prinzip eine verfehlte, und sie ist daher auch bereits im Alterthum bei strengen Kritikern auf Tadel und Verwerfung gestoßen. Aber die alten Künstler haben dafür gesorgt, die Täuschung, welche sie zu beabsichtigen scheinen, durch die Art ihrer Darstellung sofort wieder aufzuheben. Ihre Architektur ist keine Architektur der Wirklichkeit, sondern eine reine Schöpfung phantastischer Laune; ihre Pfeiler und Säulchen sind so dünn, so schlank, so rohr- und stäbchenartig, daß sie das Gebälke, das der Pinsel über sie gelegt hat, unmöglich tragen könnten; alles ist so luftig, so phantastisch, so wider alle architektonische Ordnung, daß der Gedanke gar nicht aufkommt, als hätte man es mit einem Gebäude der Wirklichkeit zu thun, höchstens mit Feenpalästen, nur für Wesen bewohnbar, welche der irdischen Schwere entkleidet sind. So entgehen diese Künstler mit vollem Recht dem Tadel, als hätten sie eine Täuschung beabsichtigt oder eine unmögliche Architektur geschaffen; gerade die Unmöglichkeit, die ihre Gebäude zu einer reinen Decoration, zu Schöpfungen der Laune stempelt, ist ihre Rechtfertigung. Wenn sie dabei geirrt und Fehlerhaftes oder Tadelswürdiges geschaffen haben, so liegt der Fehler darin, daß sie ihre Gebäude zu reich im Detail, zu bunt, zu phantastisch gemacht haben, so daß sie mit ihrem Reichthum den Blick des Bewohners beunruhigen und verwirren.

Viel weniger kann man den Vorwurf ungerechtfertigter Täuschung denjenigen antiken Künstlern ersparen, welche den Fußboden zu schmücken hatten. Bei einer so reich decorirten Wand konnte natürlich der Fußboden so wenig wie die Zimmerdecke einer reicheren Decoration entgehen, und es entstand daher schon früh aus dem einfachen Estrich oder dem Boden von zerstoßenen und geglätteten farbigen Steinen die Mosaik mit regelmäßiger Zeichnung. In ihrer farbigen Wirkung, wie das auch der Bedeutung des Fußbodens entsprechend ist, bescheidener als die Wand gehalten, ging doch die musivische Kunst in ihrer Anwendung auf den Fußboden in zweierlei Richtung über die Schranke eines richtigen Prinzips hinaus. Zuerst ornamental, indem eine geometrische Zusammensetzung verschiedenfarbiger Steinplatten dazu benutzt wurde, mit den dunkleren Farben in der Musterung den Schatten, mit den helleren das Licht anzugeben und so Reliefs mit scharfen Kanten, die Auge und Fuß täuschen, auf dem Boden herzustellen. Neben vielfach richtigen und mustergültigen musivischen Fußböden zu Pompeji finden sich auch häufig diese verkehrten, und zwar nicht bloß bei quadratischen, schachbrettartigen Mustern, sondern mit reicheren rostartigen, bei denen die Löcher unausgefüllt erscheinen.

Zum andern führte der große Werth, den der Bürger Pompeji's auf einen reichgeschmückten Fußboden legte, dahin, in die Musterung nicht bloß einzelne, flach oder ornamental eingehaltene Thierfiguren, sondern auch menschliche Gestalten einzulegen, und diese selbst bis zu historischen Gemälden zu steigern,

figurenreicher und großartiger fast, als sie selbst auf den Wänden vorkommen. Widerstrebt es einem richtigen Gefühl überhaupt, Menschenbilder mit den Füßen zu betreten, wie viel mehr Darstellungen von ganz bestimmter historischer Bedeutung, wie berühmte Schlachten und glänzende Heldenthaten, so geht doch eines daraus hervor, daß die Griechen und Römer jener Zeit bemüht waren, ihren Fußböden eine Decoration zu geben, die mit dem reichen Schmuck der Wände auf gleicher Höhe stand.

Dieses Bedürfniß einer vollkommenen Durchführung der ganzen Decoration in einem geschlossenen, zur Wohnung bestimmten Raume führte sie auch dahin, die gleiche Kunstpflege dem Plafond zuzuwenden, den wir nicht minder heute wie den Fußboden künstlerisch zu vernachlässigen pflegen, indem wir glauben mit einigen goldumrahmten Oelgemälden auf den Wänden allem Kunstbedürfniß moderner Bildung auf das anständigste Genüge gethan zu haben. Wir wissen zwar im Verhältniß weniger von der antiken Plafonddecoration, da fast sämmtliche Decken Pompeji's mit wenigen Ausnahmen eingestürzt sind, was wir aber hier und anderswo in den architektonischen Ueberresten reconstruiren können, zeigt uns, daß die Plafonds vollkommen entsprechend über ihre ganze Fläche hin polychromirt oder mit farbigen Mustern überzogen waren. Man scheint auch hierbei in älteren Zeiten naturgemäß von der Cassettendecke ausgegangen zu sein, das heißt von einer Decke, welche aus rechtwinklig übereinander gelegten und in einander gefugten Balken, die von oben verschalt waren,

bestand, so daß sich, von unten gesehen, vertiefte quadratische Felder ergaben. Balken und Vertiefungen wurden nun zur polychromen Verzierung benützt und die Vertiefungen erhielten in ihrer Mitte Rosetten oder ähnliches Ornament in kräftigen, wirkungsvollen Farben, die durch Gold gehöht wurden. Dieses Motiv wurde dann auch auf die von unten her verschalte und mit Stucco überzogene Decke angewendet, so daß auch hier die Polychromirung und Ornamentirung in quadratischer Feldereintheilung vorwaltete.

In Pompeji sehen wir aber die Decorationsmaler weit über dieses Motiv hinausgegangen und die Ornamentation ganz mit der leichten phantastischen Verzierung der Wände in Einklang gehalten. Die Decken, welche der Zertrümmerung soweit entgangen sind, um vollkommen wieder hergestellt zu werden, sind alle hellfarbig gehalten, entweder weiß, gelblich oder blau grundirt. Darauf ist zumeist mit breiten rothen Linien in geraden Strichen, Bogen oder Streifen eine frei erfundene, aber doch regelmäßige Eintheilung vorgenommen, welche durch Kränze und Blumenguirlanden oder Blätterstäbe noch weitergeführt und namentlich anmuthiger gestaltet wird. In den Feldern, die hierdurch entstanden sind, treiben sich liebliche, bunte kleine Vögel, die umherflattern oder auf den Guirlanden sich wiegen, lustig herum. Ist schon die Farbe licht, die Decoration leicht und gefällig gehalten, so wird gerade hierdurch, durch die Bevölkerung mit den beschwingten Bewohnern der Luft, der Eindruck der Heiterkeit, Leichtigkeit und Luftigkeit auf das Höchste gesteigert, und man muß sagen, daß

diese Decoration vollkommen ihren Zweck erfüllt, das Gefühl der Last, der drückenden Schwere zu nehmen und zur übrigen Decoration den passenden Schluß zu bilden.

Von diesen beiden Arten der Deckenverzierung war es wahrscheinlich die erstere, die nämlich, welche auf der Cassetteneintheilung beruht, die vorzugsweise zur Verzierung der Decke derjenigen Räume verwendet wurde, welche nur theilweise bedacht waren. Ich meine damit das Atrium und das Cavädium oder Peristylium, welche Räume eine mehr oder minder große Lichtöffnung in der Mitte der Bedachung hatten; denn bei diesen ergab sich durch die Säulenstellung, welche einen Umgang bildete, oder durch die quer übereinander gelegten Hauptbalken eine quadratische oder rechtwinklige Eintheilung wie von selber. Ueberhaupt mußte die eigenthümliche Bauart und Anlage dieser Räume auf die Decoration einwirken und Gegenstände zur künstlerischen Mitwirkung bringen, welche in den rings geschlossenen Räumen großentheils sich von selber versagten.

Allerdings waren die Wände der Atrien und Peristyle ganz in derselben farbigen und malerischen Art decorirt, wie ich sie so eben geschildert habe, aber es gab hier auch Säulen und unter der Lichtöffnung einen freien Raum, der auch als offener Hof und selbst als Garten gehalten und geschmückt werden konnte. Der Säulen waren es in älterer Zeit häufig nur vier, die an den vier Ecken das nach innen sich senkende Dach trugen; es stieg aber die Zahl derselben je nach dem Luxus der Bewohner und der Größe des Hauses so sehr,

daß sich selbst in der Landstadt Pompeji ein Peristyl mit vierundvierzig Säulen findet. Der übrigen Decoration entsprechend wurden auch die Säulen stets farbig gehalten, und wenn es aus mangelndem Reichthum nicht gestattet war, sie aus verschiedenem Marmor buntfarbig zusammenzusetzen, so wurden sie mit Stuck überzogen und in der Weise bemalt, daß z. B. der hoch hinaufgehende Sockel einen rothen Anstrich erhielt, der cannelirte Schaft weiß blieb, das Capitäl aber wieder in seinen verschiedenen Theilen und Ornamenten mehrfarbig, z. B. roth, blau, gelb, bemalt wurde. Zwischen den Säulen pflegten in den reicheren Häusern Figuren von Bronze und Marmor zu stehen, oder es hatten die Intercolumnien Vorhänge oft von kostbaren, farbenreichen orientalischen Teppichen, welche zum Schutze gegen die Sonne zugezogen werden konnten, wie man zu Zeiten zu gleichem Schirm auch über die ganze Lichtöffnung des Daches ein farbiges Tuch spannte, welches dann in den somit ganz geschlossenen Raum nur ein gedämpftes und gefärbtes Zwielicht hereinließ.

Weit bedeutungsvoller noch zur Decoration war die Ausstattung des offenen Raumes in der Mitte. Ursprünglich war er nur als Impluvium zum Auffangen des Regenwassers benützt worden, und der Boden war daher als flache Cisterne vertieft und ausgemauert. Sowie aber der Raum sich erweiterte, entwickelte sich eine eigentliche Gestaltung. Die Mitte erhielt dann einen Brunnen, während die Fläche mit grünem Rasen oder Moos belegt wurde, der wieder rings von Blumenbeeten oder Blumen eingefaßt war. Die Brunnen, theils

fließende Wasser, die sich aus Thierköpfen oder Masken herausergossen und über Marmorstufen herabrauschten, theils Springbrunnen, die den Rasen- und Moosteppich beständig mit frischem Wasser besprengten, diese Brunnen gaben der Plastik eine unerschöpfliche Quelle heiterer und anmuthiger Motive. Besonders waren es bacchische Figuren, auch Fluß- und Quellnymphen, Mädchen mit Amphoren, bald liegend, bald stehend, bald aus umgestürzter Urne das Wasser fließen lassend, die hier in reizenden Figuren von Bronze und Marmor dargestellt waren, auch wohl ein Fischer, der seine Angel in das Bassin senkte, das hier als Fischbehälter gedacht war und in der That auch oft mit lebendigen Fischen ein solches vorstellte. Nicht selten waren auch an die niedrigen Parapetmauern, welche wohl diese Räume einzufassen pflegten, Nereiden und Tritonen und andere Bewohner und Geschöpfe des feuchten Elements gemalt, so daß, während draußen die südliche Hitze glühen mochte, hier im Innern in Idee und Wirklichkeit alles frische Kühlung athmete, die Brunnen rauschten und die Blumen die erfrischte Luft mit Wohlgeruch erfüllten.

Der Bewohner Pompeji's liebte diese Verbindung des Naturgenusses mit dem der Kunst, und daher findet sich noch außerdem in den meisten größeren Häusern ein besonderer Garten hinter dem Peristyl als Schluß der ganzen Hausanlage. Die Enge der Stadt erlaubte dazu freilich nur einen sehr kleinen Raum, weshalb denn dieser Garten mit richtigem Gefühl als Theil des Hauses, als Theil der Architektur behandelt und als solcher ganz gradlinig gestaltet wurde, auch mindestens auf einer

Seite einen Säulengang erhielt. Dann genügten eine Rasenfläche, ein paar Bäume und Sträuche, einige Blumenbeete, aber ein Brunnen gehörte dazu und eine Laube mit gemauerten Eckpfeilern und Gitterstäben, die von Wein oder anderem Schlinggewächs schattig umrankt waren. Diese Laube diente nicht selten als Speisegemach und war mit gemauerten Sitzen oder vielmehr Lagern zum Triclinium eingerichtet. Um den Mauern, welche den kleinen Garten umschlossen, das Gefühl der Beengung zu nehmen, wurden sie gewöhnlich wie eine Fortsetzung des Gartens bemalt, wie eine grüne, mit Laubranken und Blumen überzogene und von bunten Vögeln bevölkerte Gitterwand, oder sie wurden mit Pfeilern getheilt, und durch die Zwischenräume hatte man die Aussicht auf einen künstlichen Garten von reicherer Art, mit Bäumen, Rasenplätzen, Statuen, Fischteichen und Brunnen. So suchte sich die Phantasie über die dürftige Wirklichkeit zu trösten, freilich in einer Weise, die vor der strengen Kritik nicht besteht, die man jedoch, wenn anmuthig ausgeführt, unter den beschränkten Verhältnissen verzeihen mag.

Wenden wir nun unseren Blick von den offenen Räumen wieder zurück in das Innere der Gemächer, so werden wir dieselben in Bezug auf ihre Mobiliarausstattung, wenn wir sie mit modernen Augen betrachten, vielleicht in auffallender Weise leer finden. Der Hausrath der Alten beschränkte sich auf das Nothwendige; so vielerlei Geräth des Luxus und der Bequemlichkeit, das von der reicheren Ausbildung unseres gesellschaftlichen Lebens geschaffen worden und unsere heutigen

Salons anfüllt, fehlte gänzlich dem antiken Hause. Auch die kunstvolle Gestaltung der Wanddecoration, die sich von der Decke zum Fußboden herabzieht, widerstrebte der Anfüllung mit hohen Kasten und Etageren, die den Eindruck der Malerei gänzlich zerstört haben würden. Daher finden wir auch weder Spiegel noch umrahmte Bilder an den Wänden. Für diesen Mangel, wenn er überhaupt bei der an Wänden, Fußböden und Decke vollkommen durchgeführten Decoration gefühlt wurde, mochte die überaus reiche und künstlerische Ausstattung des einzelnen Hausgeräthes entschädigen.

Diejenigen Zimmer, welche um ihrer Bestimmung willen noch die mannigfachste Ausstattung hatten, waren die Speisezimmer. Diese Räume waren allerdings sehr verschiedener Art, aber die Einrichtung im Wesentlichen dieselbe. Man hatte in den reicheren Häusern Speisezimmer für den Sommer oder für den Winter oder für alle Jahreszeiten, wärmer gelegene und der Sonne ausgesetzte für den Winter, kühlere, gegen Norden gerichtete für den Sommer. Lucullus, den seine luxuriösen Mahlzeiten fast berühmter gemacht haben als seine Kriegsthaten, hatte Speisezimmer nach dem Range seiner Gäste und nach der Kostbarkeit des Mahles, das er darin gab, und er pflegte seinem Haushofmeister nur das Zimmer zu nennen, in dem er speisen wollte, so war alles Uebrige bereits bestimmt. Wenn einer der römischen Großen aus den letzten Zeiten der Republik ein Gelage für Hunderte von Personen gab, so geschah das im Atrium oder im Peristyl oder in einer besonderen mit Säulenreihen geschmückten großen

Halle, wie sie die Paläste jener Zeit nicht mehr entbehren konnten. Aber auch hier waren die Tische wohl in großer Zahl, aber jeder für sich aufgestellt und angeordnet wie im Triclinium.

Das gewöhnliche Speisezimmer hatte nur einen Speisetisch in der Mitte, an dessen drei Seiten je eine gepolsterte Bank oder vielmehr ein Lager stand, denn die Griechen wie die Römer saßen nicht beim Essen, sondern nahmen die Mahlzeit liegend ein. Die vierte Seite blieb leer für den auftragenden Diener. Jedes Lager war für drei Personen eingerichtet, so daß neun die höchste Zahl der Tischgenossen war; denn die Alten hatten die Regel, daß der Gäste nicht mehr als die Zahl der Musen, das ist neun, und nicht weniger als die Zahl der Grazien, das ist drei, sein sollten. Das Lager hieß von der Zahl der Personen, die es faßte, Triclinium, und dieser Name ging auf das ganze Speisezimmer über. Die weitere Ausstattung beschränkte sich wohl auf Tische, welche das kostbare, zur Schau ausgestellte Luxusgeräth trugen, Kunstgefäße von edlem Metall oder von hochgeschätztem korinthischen Erz, Mischkrüge und Pokale mit getriebenen Figuren, ciselirt, mit Silber und Gold tauschirt, wie sie die damalige Metalltechnik in höchster Kunst und Vollendung liefern konnte. Auch Gefäße aus Edelsteinen und Halbedelsteinen fehlten nicht, noch die kunstvollsten Glasarbeiten von der Art, die wir heute millefiori nennen, oder mit ausgeschliffenen Figuren und Ornamenten in überfangenem Glas, oder netzartig gesponnen von einer Feinheit, die selbst die gleichartigen Arbeiten der

Venetianer aus dem sechszehnten Jahrhundert übertraf. Zu den Zeiten des Augustus waren Römer und Griechen längst Kunstfreunde in dieser Richtung geworden und suchten sich schon damals mit Vorliebe in den Besitz alter Kunstgegenstände zu setzen.

Auf die Kostbarkeit der Tische sowohl nach dem Material wie nach der Kunstarbeit wurde ein besonders großer Werth gelegt. Die Speisetische waren niedriger als die unsrigen, um den Liegenden bequem zu sein. Diese Art des Gebrauches wirkte auch sonst auf die Gestaltung ein. Da die Alten nicht wie wir beim Sitzen die Beine unter die Tische brachten, so brauchte die Platte nicht soweit vorzuspringen; daher wurden Füße und Gestell weit mehr sichtbar und konnten folgerichtig auch weit eher mit reichem Schmuck versehen werden als unsere heutigen Tische. Wir, die wir heute unter veränderten Bedingungen die Weise der Alten nicht selten nachahmen, werfen dabei viel Kunst geradezu unter den Tisch. Füße und Gestelle der Tische wurden von den alten Künstlern vielfach figürlich gestaltet, z. B. so, daß die Platte von den Flügelspitzen zweier abgewendeter Greife getragen wurde, häufiger aber wurden die Tischfüße aus den Beinen von Widdern, Löwen und anderen Thieren gebildet, niemals aber sind es wohl Köpfe, wie man das oftmals heute sehen kann, mit denen die Tische auf dem Boden stehen. Bei den reicheren Römern war das Material der Tische nicht selten edles Metall, gewöhnlicher waren die Marmor- und Bronzetische, aus Erz namentlich die Untergestelle, die dann eine Marmor- oder Holzplatte zu tragen

hatten. Alles, was die Metalltechnik der Alten leisten konnte, wurde auch an diese Tische verwendet. Andere belegte man in kunstreicher Mosaik mit Elfenbein und Schildkrot, die kostbarsten waren aber wohl die, welche man aus dem Stamm der Thuia schnitt, welcher Baum nur in Afrika im Gebirg des Atlas in der nöthigen Stärke, und das in höchst seltenen Fällen, vorkam. Diese Tischplatten wurden aus dem Durchschnitt des Stammes genommen, und zwar möglichst nahe an der Wurzel, weil sich hier der schönste Flader befand, der bald dem Tigerfell, bald Pfauenschwänzen glich. Ein solcher Tisch aus echter Platte ist wohl seinem Käufer auf eine Million Sesterzen, das ist nahezu an hunderttausend Gulden unseren Geldes, gekommen. Um das Vergnügen, das man daran hatte, zu vervielfachen, wurden aus diesen Stämmen Fourniere geschnitten und die Tischplatten damit belegt.

Der Kostbarkeit der Tische entsprechend waren auch die Lager in den Triclinien der Reichen gehalten. Die Gestelle, welche die Polster und Decken zu tragen hatten, waren gleich den Untergestellen der Tische aus kostbarem Holz oder Metall gearbeitet. Sie waren mit Reliefdarstellungen verziert oder mit Elfenbein und Schildkrot belegt. Zuweilen wurden um den unteren Theil gewebte Stoffe gehängt, von Seide mit reichen Stickereien in Goldfäden oder mit figürlichen Scenen, die z. B. Jagden darstellten oder sich sonst auf die Freuden der Tafel bezogen. Die Polster auf diesen Lagern waren weich mit Wolle gestopft und drüber lagen reiche purpurne oder buntfarbige Decken aus dem Orient, aus Babylon

oder Aegypten, während unter dem Arm zur Stütze runde Kissen genommen wurden, die mit Mustern in Goldfäden zierlich überstickt waren. Nehmen wir nun noch hinzu, daß Blumen über das Zimmer gestreut wurden, auch wohl feine Sägespäne mit Safran und Zinnober, dazwischen reich blitzender Staub von Marienglas, so können wir uns, trotz einer scheinbar kargen Ausstattung, wohl vorstellen, daß es dem Speisezimmer der Alten, wenigstens in reichen Häusern und bei gastlichen Gelegenheiten, nicht an Glanz und Kunst gebrach.

Dieses kunstvolle Lager war auch in anderen Räumen das Hauptstück des Mobiliars, so z. B. im Studirzimmer des Herrn, denn wenn der Römer oder Grieche bei sich in seinem Hause arbeitete, las, studirte und meditirte, selbst schrieb, so that er es liegend. Er hatte dabei wohl nur ein kleines Tischchen mit dem Schreibapparate neben sich stehen. Auch im Schlafzimmer, das häufig durch Vorhänge in drei Theile getheilt war, so daß im ersten der Diener wartete, der zweite das Ankleidezimmer vorstellte, der dritte den Schlafraum, war das Bett, wenn nicht das einzige, doch das fast einzige Stück. Um so prächtiger war es geschmückt, gleich dem Lager im Speisezimmer, mit reicher Arbeit im Gestell und mit kostbaren orientalischen Decken, auf deren Besitz man stolz war. So spricht Martial von einem Herrn, der sich krank stellte und ins Bett legte, um Gelegenheit zu haben, seinen besuchenden Freunden die wunderschönen Decken zu zeigen, die er eben erst aus Alexandrien erhalten hatte.

Sonst waren in den Zimmern, in welchen die Damen zu thun hatten, z. B. in den Gesellschaftszimmern, wo sie Besuche empfingen, mehr die Sessel und Stühle als die Lager gebräuchlich, ausgenommen im Boudoir, wo die römische Dame eines reich ausgestatteten Ruhebettes nicht entbehren konnte. Bänke waren mehr in öffentlichen Localen oder in ärmeren Wohnungen, sonst nur in den Vorzimmern und allenfalls im Atrium, wo sie befestigt oder gemauert waren, in Gebrauch. In der Exedra, dem möglichst glänzend decorirten Besuchszimmer, das wir wohl unserem heutigen Salon gleich achten mögen, gab es außer Tischen für gewöhnlich wohl nur Stühle. Die Damen saßen immer, während die Herren lagen, und selbst bei der Tafel sind sie erst ganz spät der Sitte der Herren gefolgt. Die alten Bilder lassen sie immer neben ihrem liegenden Gemahl oder ihren liegenden männlichen Gästen bei Tische sitzen. Natürlich erhielten unter diesen Umständen auch Sessel und Stühle dieselbe reiche Ausstattung wie Tische, Lager und Betten. Die Gestelle waren von Holz, von Elfenbein, mit Schildkrot belegt, von Marmor, von Metall, mit reicher erhabener oder eingeschlagener Arbeit. Auch den Formen nach waren die Stühle sehr mannigfach. Man findet sie einfach als Sessel ohne Lehne mit gekreuzten Beinen oder auf vier geraden, mit Knöpfen gedrehten Füßen, oder mit Rücken- und auch mit Armlehnen, mit Rohr und Leder überzogen, gepolstert und mit Kissen belegt. Die Lehne hatte meist, um dem Körper mehr Bequemlichkeit und dem Sitz mehr Anmuth zu verleihen, eine starke Neigung nach rückwärts und sie war zugleich

kreisbogenförmig gehalten, um Rücken oder Schultern anschmiegend zu umspannen. Zahlreiche Beispiele der Wandgemälde und auch einige sitzende Frauenstatuen, wie die jüngere Agrippina, scheinen uns zu lehren, daß die griechischen und römischen Damen aus einer schönen und eleganten Haltung beim Sitzen, aus der Lage der Arme und Hände, der Stellung der Füße, dem Faltenfluß der Gewandung ein großes Studium gemacht haben, und es könnten diese Figuren wohl Müttern und Erzieherinnen zum Vorbilde dienen. Ebenso könnten auch die antiken Stühle in mehrfacher Richtung für uns zum Muster dienen, denn die heutigen Stühle sind in ihren Formen meist unglücklich genug, und sind z. B. auf Rücken und Sitz so convex statt concav gepolstert, daß der Sitzende geschaukelt wird und vor Unruhe jeden Augenblick Lage oder Haltung wechseln muß.

Noch eine Art von Hausgeräth war in der antiken Wohnung von höchster Bedeutung, das sind die Beleuchtungsgegenstände. Es ist auffallend, wie einfach oder auf welcher niedrigen Stufe der technische Leuchtapparat der Alten stand und welche Kunst dagegen an die Ausstattung des Geräthes gewendet wurde, und doch hätte man gerade bei der verhältnißmäßigen Dunkelheit der Wohnungen, bei der Mangelhaftigkeit der Fenster und der Seltenheit des Glasverschlusses erwarten sollen, daß die Alten ihren sinnreichen Geist gerade auf die Herstellung einer ausgiebigeren, kunstvolleren Beleuchtung, als die mit dem einfachen Docht aus der Dille der Oellampe ist, gewendet haben würden. Ein helleres Licht konnten sie nur

durch die Vermehrung der Dochte und Flammen oder vielmehr Flämmchen, denn ein zu dicker Docht würde gequalmt haben, zu Stande bringen.

Ueberaus zahlreich sind die kleinen Lämpchen von Thon oder Bronze, mit leichten Reliefs oder in anderer Weise geziert, die sich uns erhalten haben. Die meisten sind für einen Docht eingerichtet, andere auch für zwei oder mehrere. Von platter Form. die Dille oder Schnauze auf der einen Seite, die Handhabe auf der anderen Seite, konnten sie umhergetragen werden und ruhten sicher, wo man sie hinstellte. Um sie aber höher über dem Auge zu haben oder an beliebigen Orten im Zimmer, z. B. in der Nähe seines Studirlagers gebrauchen zu können, hatte man verschiedene und ganz besonders reich ausgestattete Geräthe oder Candelaber, theils auf den Tisch, theils auf den Boden zu stellen. Sie waren in ärmeren Häusern von Holz, in reicheren von Bronze und Silber. Diejenigen, welche auf dem Tische standen, waren niedriger und waren entweder so gestaltet, daß sie für die Lampe einen Teller hatten, der nicht selten von einer Figur getragen wurde, oder sie waren so eingerichtet, daß man eine oder mehrere Lampen daran anhängen konnte. In diesem Falle war das Geräth nicht selten baumartig mit Aesten gehalten, in mehr oder minder naturalistischer Bildung. Diejenigen Candelaber, welche auf den Boden gestellt wurden, hatten als Hauptbestandtheil einen sehr dünnen, schlanken, cannelirten Säulenschaft, der wie ein Rohr aus einem Fußgestell emporwuchs und oben einen runden Teller trug. Teller und Fuß, letzterer

meist als Dreifuß mit drei Thierbeinen gedacht, sammt den Zwischengliedern, dem Capitäl, das gewöhnlich die Gestalt eines stilisirten Blumenkelches hatte, sind an den uns erhaltenen zahlreichen Beispielen, die meist aus Bronze bestehen, auf's Feinste gearbeitet und noch mit ornamentalen und figürlichen Reliefs, zuweilen auch mit tauschirter Silberarbeit reich geschmückt, so daß sie den prachtvollsten Zimmern zur Ehre gereichen konnten. Noch eine dritte Art von Candelabern gab es, die aber wohl mehr in den Vorzimmern und größeren Räumen, wie in den Atrien und Peristylen, oder auch im Freien gebraucht wurden. Diese waren aus Marmor gebildet und daher schon um des Materiales willen von kräftigeren Formen. Auch sie bestanden im递Haupttheil aus einem Säulenschaft, der mit Weinlaub, Ephen oder anderem Ornament in Relief umwunden war. Oben trug dieser Schaft ebenfalls einen Teller zur Aufnahme des Leuchtgefäßes, er wuchs aber aus einem hohen Postament hervor, das in der Form einem dreiseitigen Altare glich. In diesen Candelabern, davon die Beispiele in den Museen nicht selten sind, hätten wir treffliche Muster für unsere Gasflammen- und Leuchterträger, namentlich in Vorzimmern und Vestibülen.

Wollten wir von diesem, der antiken Wohnung so nothwendigen und so eigenthümlichen Hausgeräth auf die übrigen Gebrauchsgegenstände übergehen, auf die Geräthe der Tafel, die Gegenstände der Toilette, das Tisch- und Speisegeschirr, wir würden überall dem gleichen, auf alles sich erstreckenden Kunstgefühl begegnen, das nichts vernachlässigt, nichts über-

sieht, und schließlich in allem die vollste künstlerische Harmonie herstellt. Im antiken Hause waltet die Kunst überall bis ins Kleinste hinein.

Aber es sollte nicht lange so bleiben. Schon Pompeji, wie wir es gefunden haben, steht mit seiner Kunst und seiner Decoration hart am Rande des Verfalls, der in manchen Dingen schon hereingebrochen erscheint. Bald sollte er, zugleich mit der langsamen Auflösung des römischen Reiches, unabweislich das Werk der Zerstörung beginnen, bis dann zum Schluß, als die Kunst selbst schon verwildert war, noch barbarische Völkerschaften, eine nach der andern, über die classische Welt hereinbrachen und Cultur und Kunst auslöschten, so daß das Mittelalter die Arbeit wieder von Neuem beginnen mußte.

liebt, und schließlich in allem die volle künstlerische Harmonie herstellte. Im antiken Hause reichte die Kunst überall bis ins Kleinste hinein.

Aber es sollte nicht lange so bleiben. Schon Pompeji, wie wir es gefunden haben, steht mit seiner Kunst und seiner Decoration sich am Rande des Verfalls, der in manchen Dingen schon hereingebrochen erscheint. Doch sollte erst zugleich mit der langsamen Auflösung des römischen Reiches augenscheinlich das Werk der Zerstörung beginnen, bis dann zum Schluß, als die Kunst selbst schon verwildert war, noch barbarische Völkerschaften, eine nach der andern, über die classische Welt hereinbrachen und Cultur und Kunst erstickten, so daß das Mittelalter die Arbeit wieder von Neuem beginnen mußte.

II.

Die Wohnung im Mittelalter.

II.

Die Wohnung im Mittelalter.

Wenn wir in der geschichtlichen Verfolgung unseres Gegenstandes von dem Alterthum in das Mittelalter, von der griechisch-römischen Welt zur christlich-germanischen herabsteigen, so machen wir auf diesem Wege nicht einen Schritt vorwärts, sondern, wie auf so manchem Gebiete der Cultur, gar viele Schritte rückwärts. Wir haben im Alterthum eine Wohnung kennen gelernt von eigenthümlicher, aber höchst vollkommener Art, geschmückt mit allen Reizen, mit allen decorativen Feinheiten, mit allen Vorzügen einer mannigfachen, auf das Höchste ausgebildeten Technik, wie dieselben nur immer die durch Jahrhunderte gesteigerte Civilisation hochbegabter Völker, wie sie nur immer der edelste Geschmack, die vollendetste, dem Idealen zustrebende Kunst hervorbringen konnte. Ueber diese Civilisation, über diese Kunst, die ohnehin nach dem allgemeinen Gesetz der Geschichte im Untergehen begriffen war, stürzen sich nun, immer auf's Neue heranflutend, barbarische Völker und löschen sie, wenigstens auf dem Boden, den wir jetzt zu betreten haben, völlig aus. Wir stehen

somit am Anfange einer neuen Culturepoche, am ersten Beginn eines neuen Kunststiles, der bei der niedrigen Stufe der Volksbildung die künstlerische Hinterlassenschaft der alten Welt nicht einmal zu benützen im Stande war. Wir treten aber auch auf einen neuen Boden, in ein anderes Klima, wo die gesteigerte Kälte, Schnee und vermehrter Regen eine andere Gestaltung und eine andere Ausstattung der Wohnung bedingen. Mußte die Wohnung der Griechen und Römer vorzugsweise darauf Bedacht nehmen, sich gegen die Hitze des Sommers, gegen die Strahlen der Sonne zu sichern und sich mit kleinen Lichtöffnungen, mit Marmor und Steinestrich Kühlung zu verschaffen, so betrachtete der Bewohner des Nordens die Sonne als den Freudenbringer des Lebens, und er hatte nur Sorge, wie er sich gegen die Rauhheit des Wetters, gegen Sturm und Winterkälte schützen sollte.

Es gibt aber der Unterschiede noch mehrere. Wir haben gesehen, wie im griechisch-römischen Alterthum für die Wohnung unter allen möglichen Variationen, wie sie vom Stande des Vermögens, vom Range, von der Gestalt und Beschaffenheit der Grundfläche oder von künstlerischen Motiven bedingt und hervorgerufen waren, doch immer an dem Prinzip der Haupteintheilung und Anordnung festgehalten wird. Wir finden immer den geschlossenen Hof, die mehr oder minder offene Halle in der Mitte, und die übrigen bedeckten Räume oder Zimmer um dieselbe herumgelagert und mit ihren Thüren und Lichtöffnungen ihr zugekehrt. Ein solcher gemeinsamer, alle Verschiedenheiten der Nebenbedingungen beherrschender

Grundplan, eine solche Einheit der Anlage fehlt durchaus der nordischen Wohnung des Mittelalters. Es lassen sich vielmehr, wenn man die verschiedenen Nationen, die verschiedenen Classen der Gesellschaft, den Fürsten, den Ritter und den Bürger, wenn man Stadt und Land berücksichtigt, mehrere Grundanlagen verfolgen, welche aus barbarischen Zuständen heraus in den Jahrhunderten des Mittelalters einer Entwicklung und Erweiterung unterlagen. Anders gestaltete sich das englische Wohnhaus als das in deutschen Städten, anders war das Kaufmannshaus der nordischen Seestädte als das des süddeutschen Gewerbsmannes oder des Patriziers der Reichsstädte, anders war der fürstliche Palast oder die Fürstenburg als das Felsennest des Ritters im Gebirge oder sein Gehöft in der Ebene, von der Wohnung des freien Bauern, wohin die Kunst nicht kam, gar nicht zu reden.

Fehlt der mittelalterlichen Wohnung diese Einheit der Anlage, welche die Schilderung wesentlich erleichtern würde, so geht uns auch noch dazu die Einheit des Kunststiles ab, denn es sind zwei oder eigentlich drei Kunstepochen oder Stile, welche wir zu durchlaufen haben, den romanischen, den gothischen und dazu als den frühesten, den der merovingischen und karolingischen Zeit. Auf diesen letzteren brauchen wir allerdings wenig Gewicht zu legen, theils weil für unsere Zwecke die Kenntniß vollendeter oder ausgebildeter Kunstzustände bedeutungsvoller ist, als diejenige der werdenden oder unvollkommen gebliebenen, theils weil überhaupt in jenen frühen Zeiten des Mittelalters die Kunst im Hause

noch wenig mitzusprechen hat. Verhältnißmäßig, wenn wir den Vergleich mit dem Alterthum ziehen, gilt das auch für die Zeit der romanischen Epoche, ja auch noch der ersten gothischen Zeit; denn es ist höchst auffallend, wie viel von Pracht, von Farben, kostbaren Stoffen, Gold und Edelsteinen an den Schmuck der eigenen Person, der Kleidung, der Rüstung, der Pferde verwendet wurde, und wie wenig davon der Ausstattung der Wohnung zugute kam. So läßt die Behausung des Mittelalters ebensowohl an Kunst wie an Wohnlichkeit viel zu wünschen übrig; nichtsdestoweniger ist sie für uns bedeutungsvoll, und nicht bloß, weil man heute vieler Orten in ihr das Ideal erblickt, sondern weil sie der Ausgangspunkt unserer gegenwärtigen Zustände ist, weil sie auf unserem Boden, in unserem Klima, unter unseren, wenn auch damals weniger entwickelten Ideen von Leben, Familie und Gesellschaft in eigener Weise sich gebildet hat.

Die Verschiedenheit des Bauplanes, dessen ich so eben gedacht habe, kümmert uns dabei nicht so sehr, da es sich ja vorzugsweise um die Ausstattung des Innern handelt. Indessen steht doch auch diese wieder zu sehr mit jenem in Zusammenhang, als daß wir die bauliche Entwicklung, die Bedeutung und Eintheilung der Zimmer ganz zu umgehen vermöchten. Ich muß deshalb ihrer mit einigen Worten gedenken, wobei ich einerseits nur diejenigen Classen der Gesellschaft beachten kann, bei denen Kunst überhaupt damals in Frage kam, andererseits dasjenige vorzugsweise berühren werde, was den verschiedenen Bauplänen gemeinsam ist.

Dieses Gemeinsame für die ganze höhere Gesellschaft des Mittelalters ist vor Allem die große Halle oder der Saal, in mancher Hinsicht dem Atrium der Römer vergleichbar, aber niemals offen, niemals hofartig, sondern stets ein geschlossener, vollständig gedeckter Raum. Die Halle bildet den Mittelpunkt des ritterlichen Lebens: sie ist die Stätte, wo der Lehnsherr seine Vasallen versammelt, wo er ihre Huldigungen empfängt, wo er ihnen Feste und Schmausereien gibt. Sie ist daher eine Nothwendigkeit für das ganze Sein und Treiben des Feudaladels; sie gewinnt an Bedeutung mit ihm, sie blüht mit ihm, aber sie versinkt auch mit ihm selber zur Unbedeutendheit, zur Vorhalle, zum Aufenthalt der wartenden Dienerschaft. Ihr Verhältniß zu den übrigen Räumen — vorausgesetzt, daß es deren mehrere gab, denn für den gewöhnlichen Adel, den einfachen Ritter, den Landedelmann war die Halle lange Zeit eben ein und alles, Stätte des Tageslebens und für die Nacht Herberge der Familie und des Gesindes, — ihr Verhältniß sage ich zu den Wohnzimmern ist das Verhältniß zwischen der Gesellschaft und der Familie: so lange die Halle in Blüthe und Bedeutung stand, stand im Leben die Gesellschaft höher als die Familie, ihr Sinken und ihr Fall aber bedeutete den Sieg der Familie und des Familienlebens.

Auf dem Verhältniß der Halle zu den Wohnräumen beruht auch der Unterschied der baulichen Anlage. Nach der altgermanischen Anlage feudalherrlicher Sitze bildete jeder Raum, der einem besonderen Zwecke gewidmet war, auch

ein besonderes, für sich selbstständiges Gebäude. Die Halle lag in der Mitte, an Größe und Schmuck vorragend und um einige Stufen erhöht; zu den Seiten, aber getrennt von ihr, ein Zimmer oder Gebäude, welches die Wohnung und zugleich Schlafstätte der Frau und des Mannes, der Kinder und des weiblichen Gesindes bildete; sodann ein anderes für die weibliche Dienerschaft, während das kriegerische Gefolge auch die nächtliche Beherbergung in der Halle fand; ein anderes wieder als Stall, ein anderes als Küche, das Ganze von einem Pfahlgraben umschlossen, mit einem Thor, durch welches der Weg gerade aus auf den Eingang der Halle führte. So waren die Höfe der merovingischen Franken, so die Pfalzen Karls des Großen, so die großen Herrensitze der Angelsachsen, die wir durch die Bilder in den alten angelsächsischen Manuscripten hinlänglich kennen, um uns mit Hülfe der Erzählungen eine klare Vorstellung machen zu können.

Der nächste Schritt in der Entwicklung bezeichnet ebensowohl einen baulichen Fortschritt, wie einen Fortschritt in der Cultur, im socialen Leben. Er setzt die Nebengebäude, insbesondere das Frauenhaus, in Verbindung mit der Halle, und eben dadurch bringt er die Frau in die männliche Gesellschaft, in die Gesellschaft überhaupt, deren belebenden und sittigenden Mittelpunkt sie alsbald darnach in der nachfolgenden Periode der Ritterromantik bilden sollte. Die „gehörnte", d. h. mit Geweihen am Giebel verzierte Methhalle der Angelsachsen, wie sie im Beowulfliede genannt wird, kannte von Geselligkeit nur die Gelage und Feste der Männer.

Der Weg aber, in welchem diese bauliche Verbindung vor sich ging, war ein doppelter. Entweder wurden die Nebengebäude zur ebenen Erde an die Seiten der Halle angelehnt, so daß auf der einen Seite sich stets die Frauenwohnung (im Gegensatze zur Halle camera, chambre, Kammer, Zimmer genannt) befand, auf der anderen entweder die Küche oder die Stallung, da die Speisen noch meistens an dem Feuerplatz in der Halle bereitet wurden, eine besondere Küche also nur etwa sehr vornehmen Häusern nothwendig erschien. Das Frauengemach erhielt Thür- und Fensteröffnung nach der Halle hinein, so daß die Frau von allem wußte und an allem theilnehmen konnte, was in der Halle vorging. Wurden nun diese drei oder vier verschiedenen Räume unter einem und demselben gemeinsamen Dach vereinigt, was nicht gleich von Anfang an nothwendig war, so war damit das Haus baulich vollendet. Oder — und das ist der zweite Weg — es wurde das Frauengemach über die Halle gelegt, und damit war bedeutungsvoll der Etagenbau gegeben. Anfangs fand die Verbindung mit der Halle nur äußerlich durch eine außerhalb der Mauern liegende Stiege statt, bald aber durch eine innere Stiege, die in der nachfolgenden kriegerischen Zeit gewöhnlich durch die dicken Mauern gezogen wurde.

Die weitere Ausbildung, vielleicht auch schon die Entstehung dieser zweiten Art ging insbesondere unter dem Einfluß der Normannen vor sich, die uns ja überhaupt aus der Kunstgeschichte als kühne und fortbildende Baukünstler bekannt sind. Wohin sie ihre Raubzüge und Einfälle richteten

oder wo sie sich als Eroberer niederließen, machten sie Befestigungen nothwendig, theils für sich selber gegen die Unterworfenen, theils für diejenigen, denen ihre Angriffe galten. Haus und Hof der großen Feudalherren wurden nun zu Festungen, welche in gefahrvollen Zeiten auch dem ganzen Lehnsgefolge zum Aufenthalt dienten und ihrer Vertheidigung mit anvertraut waren. Dabei war es, wie gesagt, eben die zweite Art, weil sie den zu vertheidigenden Raum so klein wie möglich zuließ, die zur Grundlage diente. Aus Halle und darüber liegendem Wohngemach wurde ein kolossaler Thurm, Donjon genannt, mit außerordentlich dicken Mauern, die bald in drei, später in vier Etagen aufstiegen. Jedes Geschoß bildete einen einzigen Raum, doch wurde die Bestimmung der Etagen geändert. Die Halle wurde in den ersten Stock verlegt, behielt aber den Zugang von außen, der in Zeiten der Gefahr und der Belagerung abgebrochen werden konnte. Das Erdgeschoß wurde Vorrathsraum und war allein von obenher zugänglich. Die Lehnsleute lebten und schliefen in der Halle, in deren dicke Mauern neben den Schießscharten Nischen und Gänge eingebrochen waren, um die Betten aufzunehmen. Der zweite Stock wurde Familiengemach, während der dritte den Kindern, dem weiblichen Gesinde und weiblicher Arbeit gewidmet war.

So war in ihrer Grundform die Burg der normannischen Barone, aber im Laufe des zwölften Jahrhunderts erhielt sie durch die Entwicklung des romanischen Baustiles so wie bei der reicheren Gestaltung des ritterlichen Lebens

ebenfalls, zumal im Innern, eine reichere Ausbildung. Sie bekam statt der Schießscharten nicht blos schöne, oft gekuppelte Bogenfenster mit der bekannten normannisch-romanischen Ornamentation umzogen, nicht blos Bogenstellungen im Innern, die breitere Decke zu tragen, es wurden auch andere bedeutungsvolle Veränderungen vorgenommen. Der erste Stock bildete die Wohnung der Kriegsleute und die Halle als Ehrengemach, als Sitz des lehnsherrlichen Empfangs und der Geselligkeit, wurde in den zweiten Stock verlegt und möglichst kunstvoll geschmückt. Der dritte und vierte Stock blieben der Familie, aber sie wurden entsprechend der verfeinerten Sitte, einem erhöhten Anstandsgefühl und vermehrten Bedürfnissen der Gastlichkeit in verschiedene Zimmer abgetheilt. Immer aber blieben Halle und Wohnbehausung in ihrer Trennung und in ihrer herkömmlichen Bedeutung als die Hauptbestandtheile. Sie blieben es auch noch, als in der Zeit des gothischen Stils das kriegerische Gefolge in Nebengebäude verlegt, der Donjon mit verdünnten Mauern zum eigentlichen Palast wurde, und beide mit den Stallungen von gethürmter Mauer umschlossen wurden und nun alles zusammen die Burg bildete. Erst als die Lehnsherrlichkeit der Barone verschwand, als der Königshof den ganzen Adel anzog und alle gesonderten Hofhaltungen verschlang, da sank die Halle ebenso in ihrer architektonischen, wie politischen und socialen Bedeutung.

Im Wesentlichen war in Deutschland der Gang der Entwicklung derselbe, nur die bauliche Anlage zeigt Verschiedenheiten. Auch hier beherrscht die Halle, in Deutschland

Saal oder Pallas genannt, die Stätte fürstlicher Repräsentation und ritterlicher Geselligkeit, alle übrigen Theile des Bauplanes; aber je fürstlicher die Burg, um so mehr breitet sich alles neben einander aus, wenn auch zum Theil unter demselben Dach. Nur die Enge des Raumes auf isolirtem Felsen oder die Armuth des ritterlichen Herrn konnte zu donjonartigen Thurmburgen führen, die aber an Kolossalität mit den französischen oder englischen nicht wetteifern konnten, auch durchgängig erst einer späteren Zeit angehören. Was sie hervorrief, war mehr die Noth und das Bedürfniß als ein bauliches Prinzip; die innere Einrichtung, der Zustand der Wohnlichkeit waren daher auch von der kläglichsten Art. Das eine und einzige große Gemach, das sich über den Stallungen und Vorrathsräumen befand, diente als Halle und Wohnung der ganzen Familie zum Kochen, Speisen und Schlafen und mußte unter Umständen selbst noch den Anforderungen der Gastlichkeit gerecht werden. Anders auf der fürstlichen Burg, davon uns aus der Periode des romanischen Stils, also der glänzendsten Epoche des Ritterthums, in der Wartburg, der Residenz der thüringischen Landgrafen, ein großartiges Beispiel noch ziemlich gut erhalten ist. Das Hauptgebäude, welches aus einer ganzen Anlage dominirend hervortritt, enthält vor allem eine großartige Halle, die entweder im ersten Stock oder gewöhnlicher, wenigstens in früherer Zeit, zur ebenen Erde lag, dann aber wohl — und es ist in den Dichtungen oft davon die Rede — um eine große Freitreppe erhöht war, auf welcher vornehme Gäste

vom Herrn empfangen wurden. Ueber der Halle oder auch neben derselben lagen die Familiengemächer und Gastzimmer, letztere auch wohl in zerstreuten Gebäuden, wie sie für mancherlei Bedürfnisse des kriegerischen oder friedlichen Lebens die Ringmauern einschlossen. Im zwölften und dreizehnten Jahrhundert, in jenen Zeiten des Sängerwettkampfes, in den Zeiten der großen Turniere und poetisch eingekleideten Feste, zu denen nicht blos Ritter und Damen, sondern auch Sänger, Dichter und Spielleute, fahrende Künstler aller Art herbeizogen, mußte ein fürstlicher Sitz wie die Wartburg auf hunderte von Gästen eingerichtet sein, mochte auch die Beherbergung für die Nacht manche Wünsche unbefriedigt lassen. Ein Prinzip aber in der Anlage aller dieser Räume gab es nicht: die Beschaffenheit des absichtlich auf Felsenhöhen gewählten Bodens, das Bedürfniß, die Rücksicht auf die Befestigung entschieden in der Hauptsache.

Noch weniger möchte in den Städten ein beherrschendes Prinzip aufgefunden werden, zumal hier die Halle mit ihrer Bedeutung zum großen Theil hinwegfiel. Hier wirken weniger die Anforderungen der Wohnlichkeit und Geselligkeit, an deren Befriedigung man eigentlich erst in den späteren Jahrhunderten des Mittelalters dachte, als die des Geschäfts und Berufs und sodann die Enge des Raumes in der Begrenzung der Stadtmauern, welche die Häuser in die Höhe trieb. Das Geschäft mußte vorn an der Straße seinen Sitz haben; hier waren die offenen Werkstätten, in welche man von der Straße hineinsah, hier die Verkaufsläden, hier zu-

nächst auch die großen Waarenlager der Kaufleute, die oft, wie man noch heute in den norddeutschen Seestädten sehen kann, fast den größten Theil des Hauses einnahmen und die Wohn- und Schlafzimmer ganz in den Hintergrund oder hoch hinauf verdrängten, daß sie fast wie Schwalbennester in dem gewaltigen Raume kleben. Die Geselligkeit fand hier noch keine Stätte und ebensowenig wohl die Kunst. Alle Zünfte, wie auch die Patrizier oder Geschlechter, waren wie politisch auch gesellig zu Genossenschaften vereinigt und erfüllten die Pflichten und Vergnügungen der Gastlichkeit auf den Herbergen oder auf den Herrentrinkstuben. Erst im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert gewinnt auch das städtische Bürgerhaus sociale und künstlerische Bedeutung. Die Städte waren zu Macht und Ansehen gekommen, die Bürger waren reich geworden, die Patrizier, wohlhabender als der Landadel, dünkten sich diesem gleich und wollten es ihm auch an ritterlicher Lebensart gleich thun. Da sonderten sich in den städtischen Häusern diejenigen Zimmer, welche nicht dem bloßen Geschäft, sondern überhaupt dem Verkehr mit der Welt, besonders dem geselligen dienten, von denen, welche allein der Intimität der Familie gewidmet waren; da bauten sich die Patrizier stattliche palastartige Häuser, wie wir sie zum Theil noch in den alten Reichsstädten finden, Häuser mit großen Sälen und hinreichenden Wohngemächern, die sie reicher ausstatteten und weit behaglicher einrichteten, als es die Ritter auf der Burg bis dahin je vermocht hatten.

Denn trotz des glänzenden ritterlichen Gefolges, trotz der Feste und Gastgelage, trotz der reichgeschmückten Kleidung von Herren, Damen und Dienerschaft, trotz der geräumigen Hallen und der kolossalen, aus fertigem, selbst üppigem Architekturstil hervorgegangenen Bauten, darf man sich den Aufenthalt auf diesen Burgen, den großen wie den kleinen, nichts weniger als behaglich, die Einrichtung nichts weniger als wohnlich oder Schmuck und Geräth als besonders künstlerisch vorstellen. Ich will nicht reden von der Halle der Angelsachsen oder anderer deutscher Völkerschaften jener Zeit, worin die Helden auf denselben Bänken schliefen, auf denen sie eben gezecht und getafelt hatten, und in denen sie, wenn es kalt war, um ein Feuer saßen, das in der Mitte auf dem Estrich brannte und bei dem Mangel eines Kamines den ganzen Raum mit Rauch erfüllte, bis er durch zufällige Löcher in der Decke, durch kleine Fensteröffnungen oder durch die Thüre seinen Ausgang fand. Golddurchwirkte Teppiche an den Wänden, meist italienischer oder byzantinischer Herkunft -- und auch das wohl in seltenen Fällen —, der vergoldete Ehrensitz des Lehnsherrn von plumper Arbeit, vielleicht auch einiges Gold- und Silbergeschirr, theils ererbte Beute, theils eigene Arbeit, waren wohl das Einzige, was diesen Hallen einigen Glanz verlieh, die Kleiderstoffe ausgenommen, welche man, ihre Herkunft rücksichtslos bezeichnend, „Raub" nannte. Hier und da fand sich auch, zumal an Königssitzen, noch einzelnes antikes Geräth, ein vergoldeter Bronzesessel, faltstuhlartig mit Löwenköpfen an den Lehnen,

aus spätrömischer Zeit, der nun als Thronsessel diente, auch wohl ein silberner Tisch mit allerlei Arbeit daran oder auch silbernes und goldenes Trinkgeschirr. Alles das wurde aber mehr des Stoffes als der Kunst wegen geschätzt und fand sich entweder vereinzelt oder zufällig mit anderen Gegenständen in diesen Räumen beisammen, in deren etwaigem Schmuck man weder Absicht noch Geschick erkennen konnte. Bei dem durchaus unfertigen, dem Rohesten sich entwindenden Zustande der Kunstbildung, die ebenso mit der Technik wie mit dem Verständniß zu kämpfen hatte, durfte man freilich auf harmonische Durchbildung in keiner Weise rechnen.

Einige Jahrhunderte später, zur Zeit des romanischen Kunststiles, dessen Eigenthümlichkeit ohnehin in einer besonders reichen, lebendigen und phantastischen Ornamentation lag, mußte allerdings ein großer Fortschritt gemacht sein. Ueberaus zahlreiche Fürsten und Herren hatten auf den Kreuzzügen die Herrlichkeit der neu entstandenen arabisch-sarazenischen Kunst kennen lernen, die Pracht der orientalischen Paläste, den Glanz der kostbaren Gewänder, der Waffen und des Geräthes, und, zurückgekehrt, konnten sie freilich in ihren öden Gemächern, an ihren kahlen Wänden und unbeholfenem Hausrath nicht länger mehr Befriedigung empfinden. Genueser, Venetianer und die Handelsleute anderer Seestädte sorgten ohnedem dafür, daß selbst die originalen Glanzstoffe des Orients nicht unerreichbar blieben. Allein das warme Klima, der sonnige Himmel konnten nicht mitgenommen werden, und so geschah es, daß trotz des Fortschrittes, trotz der

erweckten Lust an reicherer kunstgerechter Ausstattung der Wohnung eine vollkommene Wohnlichkeit nicht herzustellen war. So gab es auch darnach keine Befriedigung in der Häuslichkeit, und endlos sind die Klagen der Dichter über die Rauhheit und Härte des Winters, der alle Freuden tödtet und die Menschen in kalte, öde, dunkle Mauern einsperrt. Wir können es mitfühlen, wenn wir die Burg und ihre Einrichtung kennen, wie alle Herzen in Jubel ausbrechen, wenn der Mai kommt, der die Gefangenen erlöset, der Wärme und Sonnenschein in die Wohnungen, Wonnegefühl in die Seelen einziehen läßt.

An solchem unwohnlichen Zustande trug vor allem die Schuld ein durchaus ungenügender Fensterverschluß, der sich auf den hochgelegenen Burgen, die ungeschützt allen Winden, einer ewigen Zugluft ausgesetzt waren, in doppelt unangenehmer Weise fühlbar machte. Wir denken uns diese ritterlichen Hallen, sowie nicht minder die heimlich gemüthlichen Damengemächer, wie wir sie wohl heute auf restaurirten Burgen oder in modernen burgähnlichen Bauten antreffen, in tiefen Bogenfenstern mit farbigen Glasmalereien versehen, die ein poetisch farbiges, dämmeriges Flimmerlicht in das Innere werfen und es dadurch schon mit Reiz erfüllen. Allein dergleichen gab es bis zum fünfzehnten Jahrhundert, also die ganze Blüthezeit des Ritterthums hindurch bis an die Gränze der Neuzeit, nur in höchst seltenen Ausnahmen. Allerdings waren in den größeren Kirchen und selbst in Klöstern reicherer Art die Fenster durchweg verglaset, nicht

aber, obwohl es auffallend sein mag, in Schlössern und Wohnungen. Selbst die Dichter, die einige Male die Zimmer königlicher Prinzessinnen mit Glasfenstern ausstatten, erwähnen derselben als einer ganz besonderen Sache. Oft bestand der ganze Fensterverschluß nur aus Holzläden, die, wenn sie verschlossen waren, Licht und Luft zugleich nahmen. In allen besseren Wohnungen waren die Holzläden aber der Regel nach mit irgend einem Stoffe verbunden, der wenigstens das Licht nicht völlig absperrte, entweder so, daß mit ihm ein Theil des Fensters, der andere mit Holzläden verschlossen war, oder daß jener Stoff den inneren Verschluß bildete, die Läden davor aber den äußeren. Dieser Stoff war in den meisten Fällen mit Wachs überzogene dünne Leinwand oder ölgetränktes Papier oder auch geschabtes Horn, wie es wohl noch heute bei Stalllaternen gebräuchlich ist, in sehr seltenen Fällen aber das durchsichtige Marienglas, das dann, ebenso wie das Horn, in kleinen Stücken eine gegitterte Tafel ausfüllte. Solche Art des Fensterverschlusses war noch im vierzehnten Jahrhundert bei weitem die gewöhnlichere, selbst in den reicheren deutschen Städten, welche an Comfort die Burgen überflügelten. Erst im fünfzehnten Jahrhundert wurde der Glasverschluß wenigstens in Deutschland soweit allgemein, daß z. B. um das Jahr 1470 zu Nürnberg Wohnungen der städtischen Beamten und Diener vollständig damit versehen waren, während auf der kaiserlichen Burg, die allerdings unbewohnt und darum vernachlässigt war, das Glas noch in manchen Zimmern fehlte. Wir müssen aber annehmen, daß

zu dieser Zeit am Schluß des Mittelalters alle Häuser der besseren und wohlhabenderen Classen, einige Länder ausgenommen, Glasfenster hatten, ebenso auch die Burgen, wenn ihre Bewohner nicht, wie damals häufig, verkommen oder verbauert waren. Dabei war das Glas gewiß nicht selten farbig und mit Malereien geschmückt, häufiger aber bestand es wohl noch aus den kleinen, rurden, mit Blei gefaßten Butzenscheiben.

Unter solchen Umständen wäre eine gute Beheizung doppelt erwünscht gewesen. Zwar wurden seit dem zwölften Jahrhundert Kamine zahlreicher eingeführt und die Damenwohnungen regelmäßig damit ausgestattet; auch trugen die Kamine, deren Mantel und Gesimse plastischen oder farbigen Schmuck erhielten, nicht selten wesentlich zur Verschönerung des Zimmers bei, zumal das Feuer ein gemüthlich flackerndes Licht verbreitete und alle Gegenstände mit seinem Scheine übergoß, aber es erwies sich die Wärme, welche der Kamin ausstrahlte, in den meisten Fällen als ungenügend. Insbesondere galt das von den großen Hallen, in denen wir oft mehr als einen gewaltigen Kamin finden, dessen Schlot mit seinem Mantel weit in das Zimmer hereinragte. Aber selbst das war nicht immer der Fall; viele Hallen großer, schloßähnlicher Landsitze behielten ihren aufgemauerten Feuerplatz in der Mitte, den ein großer eiserner Bock zum Auflegen der gewaltigen Holzscheite bezeichnete, noch bis in das sechszehnte Jahrhundert hinein. So spricht es denn nur zu deutlich, wenn wir in den alten Erzählungen lesen, wie jeder Ankömmling,

jeder Reisende sogleich zum Feuer geführt wird, oder wenn wir auf den Bildern, die das Innere von Zimmern darstellen, die Bewohner möglichst in der Nähe des Kamins sehen, vor dem regelmäßig eine sophaartige Bank steht. In Wohnungen niederer Art, wo weniger auf rittermäßigen Anstand gehalten wurde, finden wir allgemein die Leute bloßfüßig vor dem Kamin- oder Herdfeuer sitzen.

Erscheint somit die Wohnlichkeit auf der Burg selbst in solchen Hauptbedingungen ungenügend, so entsprach auch die künstlerische Ausstattung keineswegs immer dem glänzenden Bilde, welches uns die Dichtungen machen, oder welches wir uns gemäß der reichen Entwicklung der mittelalterlichen Architektur romanischen und gothischen Stils, gemäß der gepriesenen Herrlichkeit des Ritterthums zu bilden pflegen. Die Abbildungen zeigen uns häufig noch in späterer Zeit, und keineswegs blos bei dürftigen Wohnungen, das nackte Gemäuer der Wände, das nicht einmal mit einem Anwurf gleichmäßig gedeckt und mit einer farbigen Tünche freundlicher gemacht worden. Indessen fand doch auch ornamentale wie figürliche Malerei ihre Stelle, zu welcher Teppichbehang und Holzvertäfelung hinzutraten, und auch der Hausrath bemühte sich im Stil der Zeit es zu künstlerischer Gestaltung zu bringen und mit der Architektur in Einklang zu kommen. Ueberhaupt muß man prinzipiell das von der ausgebildeten Kunst des Mittelalters sagen, daß sie in ihrer Anwendung auf die Ausstattung der Wohnung im Allgemeinen richtige, in der Sache liegende Grundsätze verfolgte und nur in

der späteren Gothik zu Uebertreibungen und Spielereien entartete.

Diese Anwendung richtiger Grundsätze gilt insbesondere auch von der Wandmalerei, die allerdings in Kirchen und öffentlichen Gebäuden vorzugsweise geübt wurde, wo sie zugleich von glänzend farbigen Glasfenstern gehoben und unterstützt war, jedoch von dem Schmuck der Schloßhallen und der Privatwohnungen keineswegs sich ausgeschlossen fand. Freilich erreichte die Malerei des Mittelalters bei weitem nicht jene Höhe und Vollkommenheit der nachfolgenden Kunstperiode, sie blieb in der Zeichnung der menschlichen Gestalten, in der Modellirung der Formen, in der Verwerthung von Schatten und Licht, an Energie in der Darstellung des Ausdrucks, der Seelenstimmungen, der Charaktere weit zurück, ja man kann sagen, bis zum Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts blieb sie überhaupt in allen diesen Beziehungen auf einer sehr niedrigen Stufe stehen. Aber für ihre Art der Wanddecoration bedurfte sie jener Kunstvollendung gar nicht; sie bedurfte nicht der großen Künstler, sondern nur tüchtig geschulter handwerksmäßiger Maler, die in einer richtigen, ererbten und selbst erprobten Tradition arbeiteten. Ihnen kam im Publikum ein gesunder, kräftiger Farbensinn entgegen, der auch plastischen Gebilden mit Vorliebe ein farbiges Aeußere gab und in den früheren Jahrhunderten vor und während der Zeit des romanischen Stils auch das Holzwerk der Möbel buntfarbig liebte, bis mit der späteren Gothik die überaus reiche Schnitzerei diese Art der Verzierung verdrängte.

In den Zeiten vor dem zwölften Jahrhundert herrschten in der ornamentalen, wie auch in der figürlichen Wandmalerei gelbliche und braune Töne vor mit Weiß und Schwarz in Verbindung, so daß die Wirkung im Ganzen einförmig und trüb war. Seit der Zeit trat aber ein entschiedener Umschwung ein, ebensowohl, wie es scheint, veranlaßt durch den Einfluß dessen, was man im farbenglänzenden Orient gesehen hatte, wie durch die Entfaltung der Glasmalerei, neben deren prachtvollen, strahlenden Effecten — was man zunächst natürlich in Kirchen beobachtete — eine trübe oder nur matte Farbenstimmung nicht bestehen konnte. Um es ihr gleich zu thun, um nicht ertödtet zu werden, nahm man Gold in die Decoration auf, welches wieder seinerseits die lebhaftesten Farben, namentlich auch Blau, herbeirief. So gelangte man zu den allerreichsten Decorationen, vorzüglich an Gewölben und Decken. Die Zeichnung folgte dabei den großgeschwungenen, laubigen Arabesken romanischen Stils, oder sie imitirte die Flachmuster der gewebten Stoffe, die mit den Stoffen selbst zum großen Theil aus dem Orient gekommen waren, in Italien aber und sonst auf christlichem Boden mancherlei Veränderungen erlitten, auch symbolische Thiergebilde und andere Motive christlicher Art in sich aufgenommen hatten. Sie erfüllten aber vollkommen ihren Zweck, den nämlich, der Wand die kahle Leerheit zu nehmen und sie für das Auge bei dem Mangel einer anderen Decoration in ruhig angenehmer Weise zu beleben. Das Mittelalter hat darum auch zahllose Muster dieser Art geschaffen, die sich wegen ihrer

Schönheit und Angemessenheit noch heute dem Studium und der Nachahmung empfehlen.

Seltener fand sich in Wohnräumen figürliche Malerei und nicht bloß deshalb, weil fähige Künstler seltener waren, sondern auch, weil der hohen Betten, Kasten und später der Holzvertäfelung wegen wenig passender Raum übrig blieb. Solche Bilder nahmen daher, wo sie sich fanden, meist friesartig den oberen Raum der Wand unter dem Plafond ein, wobei dann die untere Hälfte mit ornamentaler Malerei, mit Geweben oder Vertäfelung überzogen war. Oft standen sie hier mit kleineren Figuren in zwei Reihen über einander, durch architektonische Umrahmung in Form von Bogenstellung zu selbstständigen Bildern abgetheilt. Ihre Gegenstände sind meist dem Sagenkreise, den epischen Dichtungen des Ritterthums entnommen, wie z. B. auf der Burg Runkelstein in Tirol der reiche Nikolaus Vintler sich Scenen aus Tristan und Isolde hatte malen lassen. Zuweilen sind es auch Scenen allegorischer Art, wie sie im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert besonders beliebt waren, zuweilen auch genreartig, Spiele und Festlichkeiten, dem Leben der vornehmen Gesellschaft entnommen. Was die Ausführung betrifft, so war die Zeichnung freilich gemäß dem Stande der damaligen Kunstbildung vielfach mangelhaft, aber die Malerei, ohne tiefe perspectivische Hintergründe gehalten, mit illustrationsartig colorirten Figuren, erfüllte decorativ völlig ihren Zweck.

Wie schon angedeutet, erstreckte sich die Malerei auch auf die Decke der Zimmer, die entweder gewölbt war oder

aus einer Holzconstruction bestand. Der Regel nach war sie aber in beiden Fällen nur ornamental, während in den Kirchen romanischen Stils, namentlich so lange sie noch flache Holzdecken hatten, der ganze symbolische Bilderkreis christlichen Inhalts zur Darstellung kam. Im Allgemeinen war für die Wohnung die Holzdecke jedenfalls häufiger als die Wölbung, welche mehr die Zellen der Klöster, die Refectorien und sodann in der kunstfertigen, reichen Gestaltung gothischen Stils öffentliche Hallen und Säle überdeckte. In letzterem Falle folgte die hinzugefügte farbige Verzierung der Construction, hob durch besonderes Ornament die Gurten heraus und erfüllte die Kappen mit laubigen Arabesken. Nicht selten war auch die Nachahmung des Sternenhimmels mit goldenen Sternen auf blauem Grunde, eine Verzierung, welche insbesondere wegen ihrer überaus kräftigen Wirkung als Gegenhalt gegen die gemalten Fenstergläser hervorgerufen war und von Kirchen auch in die Wohnungen überging.

Die Decke der alten Halle, so lange diese noch selbstständiges Gebäude gewesen, war einfach von dem offenen Gebälk des Daches gebildet worden. Als die Halle aber einen Söller, ein oberes Stockwerk erhielt, wurde dessen Fußboden der Plafond des unteren Gemachs, so daß also von unten her die ganze Balkenlage sichtbar blieb und zwischen ihnen Mulden oder vertiefte Cassetten sich befanden. Wo ein Stockwerk über der Halle nicht vorhanden war, da konnte auch diese noch in späterer Zeit das Dachgebälk, das dann

freilich mancherlei, namentlich auch farbige Verzierungen erhielt, als Decke beibehalten, oder es wurde eine Zwischendecke von Balken und Brettern gezogen, die nicht selten Gewölbdecken nachahmte. Ein solches Beispiel noch aus dem sechszehnten Jahrhundert ist die tonnengewölbartige Ueberspannung des großen Rathhaussaales in Nürnberg.

Wo nicht das Holzwerk der Decke gänzlich unverziert blieb und allein mit seiner eigenthümlichen, mit der Zeit sehr geschwärzten und schweren Farbe wirkte, da war in den früheren Zeiten des Mittelalters die farbige Verzierung jedenfalls häufiger als die plastische, die mehr dem gothischen Stile angehört. Der Regel nach — und die Ausnahmen können nur von äußerster Seltenheit gewesen sein — war diese Malerei rein ornamental mit Anschluß an die Glieder und Felder, welche durch die Construction der Balkenlage gebildet waren. Später finden wir die Decken auch von unten her verschalt und die Fugen der Bretter wieder von schmalen Leisten überlegt. Dann folgte das Ornament arabeskenartig dem Laufe der Bretter, oder es wurde das Ganze mehr wie eine Fläche gedacht und also verziert. In dieser Art hat sich aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts im Kaisersaal der Burg zu Nürnberg ein Plafond erhalten, dessen Mitte ein kolossaler gelber Adler in schwarzem Felde einnimmt, während auf der übrig bleibenden Fläche das Arabeskenornament dem Laufe der Bretter zwischen den Fugenleisten folgt.

Das geschnitzte Ornament der Holzdecke begann mit der Profilirung der Balkenkanten, denen damit die Rohheit

der Zimmermannsarbeit genommen wurde, oder es wurden diese Kanten mit leichtem geschnitzten Laubornament begleitet. Die Hauptstätte der Schnitzerei war aber nicht hier, sondern an den Trägern und Consolen, auf welche die Balkenköpfe aufgelegt wurden. Diese erhielten oft reiche und sehr mannigfache Gestaltung, oft auch figürliche Verzierung, Engel z. B., welche Wappen hielten, oder andere Figuren zu demselben Zweck, wobei denn auch Wappen und Wappenhalter in ihren Farben bemalt wurden. Bekanntlich bildete die Gothik diese Art Bedeckung in sehr kunstvoller Weise aus und überlieferte sie dem sechszehnten Jahrhundert, das sie allerdings wesentlich umgestaltete und figürliche Malerei hinzufügte.

Im Vergleich mit dem Plafond gelangte der Fußboden in der mittelalterlichen Wohnung zu einer sehr geringen oder wenigstens sehr seltenen künstlerischen Ausbildung. Der gewöhnliche Fußboden im Erdgeschoß war ein gestampfter Estrich, der möglichst geglättet wurde und der Kälte wegen im Winter mit Stroh, im Sommer aber zur Kühlung mit frisch geschnittenem Gras und Laub überdeckt wurde. Wenn mit dem Frühling die Blumenzeit kam, wurden Blumen, insbesondere Rosen gestreut, und zu Festlichkeiten auch rings die Wände mit dem gleichen duftenden Schmuck versehen. Zuweilen, namentlich in den Hallen, wurde der Estrich durch Steinfliesen ersetzt, die auch schachbrettartig in verschiedenen Farben wechseln konnten. Stets aber waren die Muster sehr einfach, ohne entfernt an die reichen Compositionen der antiken Mosaikböden heran-

zureichen. Häufiger als die Steinplatten waren noch kleine gebrannte Thonfliesen mit eingegrabenen Ornamenten meist von geometrischen Motiven, die sich mannigfach wechselnd zusammensetzen ließen. Mitunter waren diese Fliesen auch glasirt, so daß der Boden sehr glatt war und wie ein Spiegel glänzte. Das kann als die dem Mittelalter eigenthümliche Art des Fußbodens betrachtet werden, welche später gänzlich wieder aufgegeben ist und nur in dem rothen Ziegelpflaster, das am meisten noch in Holland gebraucht wird, eine Erinnerung sich bewahrt hat. Zu gar keiner künstlerischen Gestaltung scheint aber der bretterne Fußboden gelangt zu sein.

So mag der Fußboden für das Bedürfniß des Nordens sowohl künstlerisch wie physisch als unzulänglich betrachtet werden. Er erhielt aber nach beiden Richtungen hin eine Ergänzung durch den jedenfalls sehr ausgebreiteten Gebrauch der Teppiche und Decken. Diese Gewebe spielen im häuslichen Leben des Mittelalters eine sehr große Rolle. Die Dichtungen geben keine Schilderung fürstlicher Wohnungen, ohne ihrer als Bekleidung des Fußbodens, der Wände und zum Theil auch der Möbel zu gedenken. Sie waren es, welche vor den Fenstern und den Thüren gegen den Zug der Luft schützen mußten; sie hingen vor den Betten und hatten die Aufgabe, die Intimität des Familienlebens zu wahren, indem sie in dem großen Raume, der, wie wir gesehen haben, oft allem und jedem Gebrauche diente, kleinere Abtheilungen, Schlafstätten, Räume zur Damentoilette bildeten und, indem

sie die Fenster- und Erkernischen abschlossen, daraus heimliche Plätzchen machten. So war es vorzugsweise der Gebrauch der Teppiche, worauf die Behaglichkeit und Anmuth der mittelalterlichen Wohnung, so viel sie davon haben konnte, beruhte.

Uebrigens ist ihre Anwendung vor dem zwölften Jahrhundert noch eine sehr beschränkte und die Einführung figürlicher Tapisserien als Wanddecoration, der Vorläufer der Gobelins, datirt wohl noch aus späterer Zeit, wenn sie auch in den Kirchen längst schon diesem Zwecke gedient hatten. In nicht seltenen Fällen werden diese Verzierungen durch die Stickereien der Damen, die bei der Beschaffenheit des Burgenlebens für diese Kunst hinlänglich Zeit hatten und sich auch mit ihr die Langeweile vertrieben, entstanden sein; die meisten Stoffe dieser Art aber, durchgängig von Wolle, waren Gewebe stückweise entstanden und mosaikartig zusammengesetzt; in die Gesichter der Figuren hat dann nicht selten die nachbessernde Hand die Züge und Linien entweder hineingemalt oder hineingestickt. Bei denjenigen Stoffen, welche den Fußboden und die Möbel zu bedecken hatten, findet sich die Verzierung durchweg ornamental gehalten, bei denjenigen aber, welche als Wandbehang dienten, nahm die figürliche Verzierung im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert mehr und mehr zu, so daß sie vollkommen der monumentalen Wandmalerei entsprach, bis sie die Höhe der wunderbaren Arrazzi erreichte, welche nach den Cartons Rafaels gearbeitet wurden. Zahlreiche Beispiele dieser Art sind aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert erhalten, mit denselben Gegenständen, wie sie

bei der Wandmalerei vorkommen: Scenen aus der Sage und den Dichtungen, Genrescenen aus dem Leben, Spiele und Allegorien. Oft sind Schriftbände dabei, welche die Darstellungen erläutern. So gibt es im germanischen Museum in Nürnberg einen großen Wandteppich aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts mit einem scherzhaften Turnier unter den Augen der Königin Minne, das damals wohl eine Art Gesellschaftsspiel vorstellen mochte. Damen führen die Ritter gebunden an die Schranken; innerhalb derselben liegt ein Herr auf Händen und Knien und trägt auf seinem Rücken eine Dame, die das rechte Bein erhebt, um damit dem gehobenen Fuß eines Herrn zu begegnen, der herankommt, sie in dieser Weise bügellos zu machen und gewissermaßen aus dem Sattel zu heben. Ein anderer jetzt in Nancy befindlicher Teppich, einst ein Prachtstück aus dem reichen Hausrath Karls des Kühnen von Burgund, stellt mit zahlreichen Figuren personifizirt die Gefahren des guten Lebens dar. Leckerei, Völlerei, Zeitvertreib, Ichtrinkdirzu und Gute-Gesellschaft sind die Opfer von Banquet und Souper geworden, welche gegen sie conspirirt haben. Sie rufen Gicht, Kolik und Apoplexie zu ihrer Hülfe herbei und schleppen die Angeklagten vor das Tribunal der Dame Erfahrung, von welcher unter Assistenz von Doctoren Gericht gehalten wird. Banquet wird auch zum Hängen verurtheilt, bei Souper werden aber mildernde Umstände zugelassen. Gewiß für den Speisesaal ein gutes Memento.

Auch für die Möbel mußten Decken und Teppiche nicht selten Schmuck und Bequemlichkeit zugleich sein, zumal in

den früheren Jahrhunderten, so lange dieselben noch einfacher und roher gearbeitet waren. Die Sitzmöbel konnten ihrer auch später nicht entbehren, da sie im Mittelalter noch nicht gepolstert waren. Sie wurden darum mit weichen Teppichen überdeckt und erhielten zu weiterer Bequemlichkeit lose aufgelegte Kissen, mit denen großer Luxus getrieben wurde. Insbesondere wurden an den Rücklehnen der Bänke die sogenannten Rücklaken aufgehängt, die häufig mit dem Wappen der Familie oder dem Zeichen derselben in regelmäßiger Reihung verziert waren. Bei den Thron- und Ehrensesseln wurde die ganze hohe Rückwand damit bekleidet und ein Baldachin aus goldgeschmückten Stoffen mit goldenen Fransen darüber befestigt. In früheren Zeiten wurde einfach ein reich geschmückter Sessel unter einen solchen Baldachin gestellt, der von Pfosten oder Säulen getragen war.

Das Mobiliar hatte die Jahrhunderte des Mittelalters hindurch große Veränderungen durchzumachen, unwandelbar blieb dabei nur das Material, nämlich Holz. Metallsessel und Metalltische kommen nur in ältester Zeit vor, so lange noch Nachwirkungen und Reliquien des Alterthums vorhanden waren; Marmor blieb dem Süden überlassen. Die älteren Burgen hatten allerdings noch steinerne und gemauerte Bänke, namentlich in den Fensternischen, aber sie wurden auch mehr und mehr, zumal seit der Zeit der Gothik, durch hölzerne ersetzt.

Die alte Halle aus den Zeiten der Merovinger, Angelsachsen und Karolinger war nur sehr dürftig mit Geräth

ausgestattet; sie hatte nur einfache Bänke und einfache Tische, welche letzteren für die Nacht auseinander genommen und entfernt wurden. Nur der an der Stirnseite befindliche Ehrensitz des Lehnsherrn, wenn auch grob geschnitzt und mit Löwen- oder Hundsköpfen grotesk verziert, zeigte ein glänzenderes Aeußere, zumal er nicht selten vergoldet war. Zuweilen stand er noch auf einem erhöhten Gestell, Brücke genannt. Die Bemalung der Möbel mit verschiedenen bunten Farben nahm in den nachfolgenden Jahrhunderten zu und war im zehnten und elften Jahrhundert fast einziger Schmuck, denn die Schnitzerei war noch sehr unbedeutend. Die Pfosten und Beine der Betten, Stühle und Tische erscheinen meist gedrechselt. Alsbald zeigen sich auch mitunter eingelegte Arbeiten und Verzierungen mit Elfenbein, jedoch jedenfalls noch selten und wohl mehr im kirchlichen Gebrauch als auf der Burg und im Hause. Die Möbel romanischen Stils, obwohl schon reicher gebildet und durchweg bemalt oder mit farbigen Stoffen belegt, bewahren doch einen schweren, massiven und steifen Charakter, der auch nicht völlig abgestreift wurde, als mit der Gothik mehr die Schnitzerei an die Stelle der Bemalung trat und im fünfzehnten Jahrhundert die Möbel sogar mit einer Fülle leichten Ornaments überwucherte. Der Charakter der Schwere lag in der Construction, die allerdings der Structur und den Eigenschaften des Holzes entsprechend war, doch mehr wie eine Zimmermanns- oder eine Bauarbeit denn wie eine Tischlerei aussah. Die Prinzipien des Gefüges der stützenden und getragenen Theile waren richtig, aber die Dimensionen zu

plump, das Holzwerk zu massiv, der Bau zu gradlinig. Dadurch waren die Möbel unbeweglich und unbequem zugleich. Es kam dazu, daß der Gebrauch der Sessel und Stühle das ganze Mittelalter hindurch ein sehr seltener war, obwohl es verschiedene Formen dafür gab, und unter anderen Arten auch den leichten Faltstuhl, der zusammengelegt werden konnte. Der am meisten vorkommende Sessel hatte Seitenlehnen und eine Rücklehne, die bis zu einem über den Kopf herüberragenden, baldachinartigen Dache heranwuchs. Er galt durchaus als Ehrensitz, und es findet sich daher meist nur einer in einem Zimmer. Der gewöhnliche Sitz war die Bank, die entweder an der Wand befestigt war oder sonst an derselben eine feste Stelle hatte. Sie war um so unbeweglicher, als ihr Sitz stets als Vorrathslade betrachtet wurde. Die Verzierung, welche sie auf der Vorderseite in Schnitzerei erhielt, konnte sie wohl reicher, aber nicht leichter machen. Das Uebel wurde noch ärger, als im fünfzehnten Jahrhundert die Zimmer häufiger getäfelte Wände erhielten. Diese Holzwände trugen allerdings außerordentlich dazu bei, die Zimmer wohnlicher, wärmer und behaglicher zu machen, und *sie* sind es auch vorzugsweise, worauf der gute Ruf der mittelalterlichen Wohnungseinrichtung beruht, aber sie übten factisch einen Einfluß auf das Mobiliar, der keineswegs nothwendig war. Sie zogen nämlich dasselbe ganz in ihre architektonische Structur hinein und machten Bänke, Stühle, Kasten, selbst die Betten zu festen Theilen des Hauses, und dadurch, daß sie die Bänke festigten, erhielten auch die Tische ihren unwandelbaren Platz.

Es entstanden auf diese Weise allerdings höchst reizende und heimlich gemüthliche Plätze und Winkel, denen keineswegs der Charakter der Eleganz zu fehlen brauchte, aber es litten Lüftung, Reinlichkeit und Comfort, zumal die Möbel ohnehin wegen ihrer Construction eher unbequem als bequem waren, und ihnen der Charakter des Mobilen vollkommen genommen wurde. Dazu kam nun bei reicherer Ausstattung die Ueberladung mit dem krausen und durchbrochenen Ornament der Gothik, mit den Zirkelschlägen des Maßwerks, das die Architektur auch ornamental in die Tischlerei hereintrug, mit trockenem Laub und Geäste, mit Streben, Wasserschrägen und Wasserspeiern, mit Consolen und Figürchen, Baldachinen und Fialen, was alles, ohnehin meist sinnlos an seinem Platze, die soliden Möbeln wieder unsolide machte, den Staub auffing und festhielt, und mit all dem unruhigen Gewirre des Details den Aufenthalt nur ungemüthlich gestaltete. So verdarb der gothische Stil selbst wieder, was er der mittelalterlichen Wohnung Gutes gebracht hatte.

Leider ist es gewöhnlich diese letzte Art der Gothik, welche der modernen Nachahmung für innere Hauseinrichtung zum Muster vorschwebt. Wenn es dieser Nachahmung darum auch wohl gelingt, mit Hülfe eines guten und farbigen Fensterverschlusses und mit dem warmen Braun der Holzwände und der Holzdecke eine farbige und behaglich angenehme, warme Stimmung hervorzurufen, so verdirbt sie diesen Eindruck nicht selten wieder durch die Schwerfälligkeit und Unbequemlichkeit des Geräthes und durch die Ueberladung mit Ornament an

unrechter Stelle. Wir mögen uns nicht bewegen aus Furcht, hier ein Stück Laub, dort einen Knauf, dort ein Stück Fiale herabzubrechen, oder uns bangt für unsere Kleider, und wenn wir uns an den Tisch setzen, stoßen wir das Knie an die Stachel, die ungesehen von der Deckplatte des Tisches herabstarren. Und nicht minder mag der Besitzer in steter Sorge leben, daß ihm bei der Reinigung, die doppelt nothwendig und dreifach schwierig ist, von unbeholfener Dienerhand sein Schmuckkästlein nach und nach zu Grunde gerichtet werde.

Indessen dergleichen Verkehrtheiten dürfen uns für das Gute, was die gothische Wohnung hat, nicht blind machen. Als nur einmal im fünfzehnten Jahrhundert die Fensterverglasung hinzugetreten war, da brachte sie es auch nach den rohen, kunstlosen, nackten und unbehaglichen Zuständen eines fast barbarischen Anfanges, in ihrer eigenthümlichen Gestaltung zu einer ziemlichen Vollendung, zu künstlerischer Durchbildung, sowie zu gewisser Behaglichkeit. Ein Blick, den wir in die große Halle, in das Speise- und Festgemach oder in die Wohnung der Dame werfen, wird uns nicht unbefriedigt lassen.

Die Halle hatte leer und nüchtern begonnen. Sie blieb im Verhältniß leer an Hausrath, wenn sie nicht zugleich zum Wohn- und Schlafgemach diente, aber sie hatte doch erhalten, was ihr Schmuck und Ansehen gab. Die Decke war gewölbt und gemalt oder getäfelt und geschnitzt. Ahnenbilder an den Wänden oder Staffeleibilder sonst irgend welcher Art gab es

noch nicht, statt dessen hatte die Wand Holzgetäfel oder schmale Lambris und darüber ornamentale oder figürliche Malerei. Zu den Festen wurden an Haken große Hautelissestoffe mit figürlichen Darstellungen aller Art aufgehängt, die dem Raume Farbe und Wärme gaben. Ringsum an den Wänden der Langseiten standen die Bänke, die sich auch in die tiefen Fensternischen hineinzogen; vor ihnen hier und da Tische von etwas schwerer, aber guter Construction. An den Rückwänden der Bänke waren Rücklaken aufgehängt und Teppiche über den Sitz gebreitet. Der mit Holz oder glattem Estrich oder Thonfliesen gedeckte Fußboden hatte wohl selten einen Fußteppich; einzelne Stücke lagen aber da, wo man gerade ihrer bedurfte, z. B. vor dem Kamin, dessen Mantelgesims so hoch war, daß ein Mann grade darunter treten konnte, und der weit in das Zimmer vorsprang. Im Kamin loderte in Winterszeit ein großer Holzstoß auf eisernen geschmiedeten Feuerhunden und goß sein rothes flackerndes Licht über die verschiedenen dunklen oder farbigen Gegenstände in der Halle. Auf dem Sims des Kamins um den Mantel, der ohnehin wohl mit allerlei Bildhauerarbeit geschmückt war, standen verschiedene metallene Hausgeräthe, Leuchter, Zinn- und Thonkrüge, theils zur Zierde, theils auch zum augenblicklichen Gebrauch. Das eigentliche Prunkgeschirr aber, silberne Becher, Kannen und Krüge, Tafelaufsätze, kunstvolle Leuchter oder sonst phantastische Arbeiten aus edlem Metall, welche das Mittelalter liebte und sammelte und um ihrer kunstreichen Ausführung mehr noch als wegen des Stoffes zu schätzen wußte, stand auf einem besonderen Schaukasten,

der, mit Schnitzereien reich versehen, sich in Terrassen erhob. Ueber jede Stufe war eine lange, schmale, weiße Decke gelegt, deren reich mit Stickerei oder Weberei verzierte Enden zu den Seiten herabfielen. Hierauf standen die Geräthe. Der gewöhnliche Platz dieses Schaukastens, wenn anders sonst die Configuration des Saales es erlaubte, war an der einen Schmalseite, während bei Festlichkeiten die gedeckten Tische, an denen die Gäste nur auf einer Seite zu sitzen pflegten, rechts und links von den Wänden herabliefen. Dem Schaukasten gegenüber an der anderen Schmalseite stand der Hoch- und Ehrensitz des Herrn, mit seiner hohen Rückwand, mit Baldachin, mit Schnitzwerk und goldgestickter Draperie. Vor denselben wurde zur Tafel ein Tisch gestellt. Die Mitte blieb frei für die zahlreiche Dienerschaft, für Musik, die später auf eine Galerie versetzt wurde, sowie für allerlei Schauspiele und Schaustücke, womit die Gäste bei der Tafel unterhalten wurden. Rechnet man nun die farbigen Costüme der Herren und Damen hinzu, so gab es immerhin ein Bild in der mittelalterlichen Halle, das Leben und Glanz besaß und mit seiner Eigenthümlichkeit ein künstlerisches Auge befriedigen konnte.

Auch die Wohnung der Dame hatte allmälig Glanz und Behaglichkeit gewonnen. Sie war ihrer um so mehr bedürftig, weil das Leben der Frauen auf der Burg, zumal des Winters oder in Abwesenheit der Männer, an großer Einförmigkeit litt. Stunden lang, Tage lang saßen sie dann auf den beliebten Sitzen in den Fensternischen, später in den Er-

kern, und schauten über die Wälder, achtsam auf jeden Vogel, oder beobachteten die Landstraße und was nur des Weges zog: alles war ihnen willkommen als Gesprächsstoff zur Unterhaltung. Die Frauen schmückten auch diesen Winkel in ihrem Zimmer mit weichen Polstern auf den Sitzen, Stickereien an den Wänden und sperrten ihn vom übrigen Raume durch Vorhänge ab.

Da das Gemach der Dame stets auch Schlafzimmer war, so war das Bett, auf dessen Verzierung und reiche Ausstattung im Mittelalter außerordentlich viel verwendet wurde, das Hauptstück des Mobiliars. Freilich war es auch im Beginn einfacher in seinen Formen, obwohl in den Zeiten der Merovinger und Karolinger noch die antike Reminiscenz der bronzenen Bettgestelle vorhanden gewesen zu sein scheint. Später aber ist das Bett nur von Holz und seit dem zwölften Jahrhundert wurde dieses geschnitzt oder gedrechselt, bemalt oder auch mit Elfenbein und farbigem Holz incrustirt. Die Kissen wurden mit Stickereien verziert und eine reiche Decke kam hinzu, die auch aus kostbarem Pelzwerk bestand. Seit dieser Zeit erhielt das Bett, wenigstens in wohlhabenderen Häusern, regelmäßig einen Himmel oder einen Vorhang, der entweder einfach an Haken über dem Bette hing oder die Gestalt eines viereckigen Baldachins hatte, der mit Stangen oder Ketten oben an der Decke und am Kopfende an der Wand befestigt war, mit dem Bett selbst aber nicht in Verbindung stand. Von diesem Baldachin hingen an allen Seiten Vorhänge herab, die auf den Boden fielen und das Bett wie in einem kleinen Gemach

völlig einschlossen. Bei Tage wurden die Vorhänge aufgebunden, bei Nacht zugezogen und eine kleine Ampel angezündet, die vom Baldachin herab über dem Bette hing. Zuweilen hatte der Himmel nur die halbe Größe des Bettes, zuweilen war er aber auch größer, so daß das Zimmer, welches er mit seinen Vorhängen bildete, noch einen Sessel am Kopfende oder auch ein zweites Bett aufnehmen konnte. Später, als mit dem gothischen Stil die Holzarbeiten in der Wohnung allgemeiner und reicher wurden, gingen auch mit dem Bett Veränderungen vor. Der Himmel wurde selbst von Holz gebildet, auf Pfosten gestellt, diese Pfosten mit dem Bette an seinen vier Ecken vereinigt und selbst die Seitenvorhänge auf drei Seiten durch Bretterwände ersetzt, so daß das Bett zu einem hölzernen Kasten geworden war, dessen eine offene Seite mit einem Vorhang sich abschloß. Dieses Bettgestell, mit Schnitzereien reich verziert, übrigens ebenso unbeweglich wie unbequem und wegen schlechter Lüftung der Gesundheit nicht vortheilhaft, war wieder eine Uebertreibung der gothischen Tischlerei, die sich beständig in die Architektur hinein verirrte.

In vornehmen Häusern — und dies wurde im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert fast allgemeine Hofregel — war das Bett gewöhnlich so gestellt, daß es, einer Ecke des Zimmers nahe gerückt, mit dem Kopfende an eine Wand stieß, mit der anderen Wand aber ein schmales Gäßchen bildete, breit genug, um im Hintergrunde einen Lehnstuhl aufzunehmen, während vorne der Eingang mit einem

Vorhang verschlossen wurde. Dieser Raum, der in der Hof- und Sittengeschichte noch der folgenden Zeit eine Rolle spielt, hieß auch Ruelle, das Gäßchen. Auf seinem Fußboden lag regelmäßig ein Teppich und am Bette stand zu bequemerem Einsteigen eine Fußbank, die oft eine Stufe von der Länge des Bettes bildete.

Diese Fußbank, den Teppich neben dem Bette, den Lehnstuhl am Kopfende finden wir regelmäßig auf den Bildern, namentlich im fünfzehnten Jahrhundert. Ebenso gehört zur Ausstattung des Damenzimmers — und das war schon eine Sitte, die in allen epischen Dichtungen vorkommt — am Fußende des Bettes, aber außerhalb des Umhangs eine sophaartige Bank, mit Teppichen und Polstern bedeckt, auf welche die Dame regelmäßig ihren Gast führte, so lange als es überhaupt für sie Sitte war, ihren Besuch im Schlafgemach zu empfangen. Später entstand dann ein eigenes, so zu sagen neutrales Besuchzimmer, das parlour oder der Salon. In dieser Bank, die als Kasten diente, waren gewöhnlich auch die Kostbarkeiten der Dame aufbewahrt. Ebenso regelmäßig stand eine zweite, in gleicher Weise geschmückte und bequem gemachte Bank vor dem Kamin; ihre bewegliche Lehne konnte gewöhnlich vor- und zurückgelegt werden, so daß man sich nach Belieben mit dem Gesicht oder dem Rücken nach dem Feuer zu setzen konnte, ohne die Stellung der schweren Bank verändern zu müssen. Da die Garderobe der Dame in einen anderen Raum verwiesen war, in welchem die Dienerinnen arbeiteten und der rings von festen Wandkästen umstellt war,

so war außer dem Genannten für das Damenzimmer nicht viel weiterer Hausrath erforderlich, doch findet sich auf den Bildern wohl ein etagèreartiger Kasten mit allerlei Schmuck und Geräth. Auch lagen Teppiche verschiedentlich auf dem Boden, vor dem Kamin, vor den Bänken, in der Ruelle, auch über den ganzen Boden hin, und an den Wänden bis zu einer gewissen Höhe hingen kostbare Webereien, dicke Wollstoffe mit Ornamenten oder Figuren, seidene Brocatstoffe mit Gold und Silber, in welche prachtvolle, großgeschwungene Muster eingewebt waren, nicht selten auch die Wappenzeichen der Dame, abwechselnd das ihre und das ihres Gemahls. Versetzen wir uns nun in die spätere Zeit, als die Fenster — und das Damenzimmer machte damit in der Wohnung den Anfang — bereits mit Glas geschlossen waren, als das Licht spielend und schillernd durch die runden Butzenscheiben oder farbig glänzend durch die gemalten Fenster fiel, so muß man zugeben, daß das Mittelalter schließlich auch nach dieser Richtung Wohnräume geschaffen hatte, die wohnlich und behaglich und an solider Pracht selbst einer königlichen Prinzessin nicht unwürdig waren.

Doch blieb noch mancherlei zu thun übrig, namentlich für das Bürgerhaus, das an der reichen und gediegenen Pracht wenig Antheil nehmen konnte. Nur die Wohnung des durch den Handel reich gewordenen Patriziers that es selbst dem mittleren Adel zuvor. Die Patrizier hielten ihre Reichthümer beisammen, sahen mehr von der Welt, gewannen an Bildung, an Sinn und Geschmack für die Kunst, für das

Vergnügen und die reiche Gestaltung des Lebens. Von ihnen ging dann der gleiche Sinn auf den Bürger über. So ist es vorzugsweise das sechszehnte Jahrhundert, wo in den Städten die Wohnungseinrichtung auffallend gewann, begünstigt allerdings durch den hohen Aufschwung der Kunst, der das ganze Gewerbe in seine Strömung zog.

Vergnügen und die reiche Gestaltung des Lebens. Von ihnen ging dann der gleiche Sinn auf den Bürger über. So ist es vorzugsweise das sechzehnte Jahrhundert, wo in den Städten die Wohnungseinrichtung auffallend gewann, begünstigt allerdings durch den hohen Aufschwung der Kunst, der das ganze Gewerbe in seine Strömung zog.

III.

Die Wohnung im 16. Jahrhundert.

III.

Die Wohnung im 16. Jahrhundert.

Der vorige Abschnitt hatte die Geschichte der Wohnung, ihres Schmuckes und ihrer Ausstattung gewissermaßen von neuem zu beginnen. Wir fanden, als das classische Alterthum zu Grunde ging, nordwärts der Alpen bei den Völkern, auf welche die Weltgeschichte überging, einen Zustand ohne Kunst, ohne Cultur des Geistes, ohne die Mittel und auch ohne das Bedürfniß und Gefühl verfeinerten Lebens. Tausend Jahre etwa waren nothwendig, verschiedene Epochen der Cultur und der Kunst mußten verfließen, bis nur die Wohnung der höheren oder wohlhabenderen Lebenskreise auf einen Stand gekommen war, der mit einer bestimmten künstlerischen Physiognomie zugleich allen Ansprüchen eines auch physisch befriedigten Lebens, einer gereiften Gesittung und Bildung entsprach.

Nach diesen tausend Jahren aber, am Ausgang des Mittelalters, sind nicht blos alle materiellen Bedingungen, deren die Fensterverglasung die letzte und bedeutendste war, erfüllt, wir sind zugleich eingetreten in die Periode der höch-

sten Kunstblüthe, welche die neuere Zeit gesehen hat. Diese Kunstblüthe war in Italien wenigstens von einer Höhe der Bildung, von einem Verständniß für die Genüsse des Geistes, von einer Feinheit der Sitten und einer freien Anmuth im gesellschaftlichen Verkehr begleitet, wie sie seitdem wohl allgemeiner geworden, niemals aber übertroffen sind.

Die Wirkung dieser Kunst und dieser Civilisation auf die künstlerische Gestaltung des Hauses mußte um so bedeutender sein, je mehr der Gang der politischen Entwicklung das Leben des Einzelnen privater machte und ihn zu Haus und Familie hindrängte, daß er dort den Angelpunkt seines Daseins suchte, und nicht mehr in der Oeffentlichkeit. Der Absolutismus der fürstlichen Gewalt absorbirte vielfach die Landhöfe, der Adel zog zahlreich in die großen Städte und baute sich dort seine Paläste, während er die Burgen, wenigstens in ihrem kriegerischen Charakter, verfallen lassen konnte; der Bürger selbst, wenn ihm auch die Entziehung der öffentlichen Thätigkeit langsam eine beschränkte und genügsame Philisterexistenz aufnöthigte, wurde doch eben dadurch veranlaßt, sich in seinen vier Pfählen ein behaglicheres Nest einzurichten. Auch hatte sich die Kunst noch nicht wie heutzutage in eine hohe und niedere, in eine Kunst und ein Gewerbe geschieden; sie hielt fest mit dem Leben zusammen, so daß nicht blos ein allgemeiner und reger Antheil an ihr genommen wurde, sondern auch der Handwerker nur unter dem Einfluß eines gesunden und durch hohe Ziele geläuterten Geschmackes arbeiten konnte. Andererseits entzogen sich die

größten Künstler nicht den scheinbar kleineren Theilen ihrer Aufgabe, sondern Architekten, Bildhauer und Maler widmeten sich mit gleicher Liebe der Decoration, zum Beweise, daß sie in der Vollendung und Harmonie des Ganzen erst das wahre Ziel ihrer Aufgabe erkannten.

So kam alles zusammen, um in Bezug auf die Wohnung einen ähnlichen, wenn auch anders gearteten Zustand hervorzurufen, wie wir ihn im Alterthum haben kennen lernen. Die Bildung verfeinerte das Leben, die Kunst veredelte den Luxus, und ein allgemeiner Wohlstand, wie er am Ende des fünfzehnten und im Anfange oder während des sechszehnten Jahrhunderts in den meisten civilisirten Ländern herrschte, gab dem verfeinerten Leben und dem veredelten Luxus die solide materielle Grundlage.

Wir müssen darum den Uebergang aus der vorigen in die nun in Rede stehende Periode, aus dem Mittelalter in die Renaissance, für unseren Gegenstand als einen großen Fortschritt betrachten, aber es ist nicht blos ein Fortschritt, es ist auch ein Uebergang von einem Kunststil zum andern und für den Anfang auch von einem Land zum andern. Denn, während wir für die Darstellung des Mittelalters die Völker diesseits der Alpen als die Hauptträger der mittelalterlichen Cultur im Auge haben mußten, wendet sich unser Blick jetzt wieder nach Italien, der Wiege des Humanismus, der modernen Kunst und der modernen Gesellschaftsformen.

Die nordische Gothik hatte schließlich geleistet, was sie zu leisten vermochte. Sie hatte endlich das Innere des Hauses,

sagen wir das Haus selbst, behaglich, künstlerisch, charaktervoll und harmonisch geschaffen, aber nicht ohne am Ende auf verkehrten Weg gekommen zu sein. Sie hatte die innere Ausstattung zur Architektur umgeschaffen, das seiner Natur und Bestimmung nach Bewegliche in ein Festes und Starres verwandelt. In dieser Beziehung sollte die nachfolgende Kunst die Freiheit und Beweglichkeit wieder bringen, das Möbel von der Wand lösen und auf seine eigenen Füße stellen. In anderer Beziehung aber mußte die Renaissance aus der Freiheit und der Willkür wieder zu kunstmäßiger Ordnung und Regelmäßigkeit zurückleiten. Wir haben gesehen, wie die ritterliche oder vielmehr die herrschaftliche Wohnung des frühen Mittelalters unter dem Einfluß des politischen Bedürfnisses und einer festen Sitte von bestimmten Arten der Anordnung ausgegangen war, Anordnungen, die erkennbar blieben trotz aller Modificationen, so lange die Herrschaft der Halle sich behauptete. Als dann aber die Fehdelust der späteren Zeit den Burgenbau begünstigte und die Anlagen desselben ganz von der Beschaffenheit des Bodens, der Berghöhe, der Felsenterrasse, des Klippenvorsprungs abhängig machte, da drang die Unregelmäßigkeit in die Anlage ein und bildete sich, man kann fast sagen, zum Prinzip aus. So entstand die malerische Gruppirung des Aeußeren, die von diesem Gesichtspunkt aus, zumal mit der umgebenden Natur zusammengesehen, einen großen Reiz bietet, aber auch eine kunstgemäße Anlage verhindert und das Innere mit allerlei Treppen zu einem Auf- und Ab, mit Gängen und Ecken zu einem verschlungenen

Winkelwerk, zu einem vollen Labyrinthe macht. Dies übte denn auch seinen Einfluß auf das Zimmer selbst, das ohnehin mit den Nischen in dem dicken Gemäuer, mit den tiefen Fensteröffnungen und den Erkern der Winkel und Unregelmäßigkeiten genug bot. Wie gesagt, kann das alles seinen Reiz haben und zur Erhöhung eines gemüthlich wohnlichen Eindruckes benützt werden, aber wo die Kunst kunstgerecht verfährt, macht sie sich eine gewisse Ordnung zur Regel, die allerdings nicht, wie es später geschah, zur Pedanterie werden muß. Die Renaissance suchte daher mit der gothischen Unregelmäßigkeit aufzuräumen und den ganzen Bau einem gemeinsamen, alles beherrschenden Gedanken zu unterwerfen. Sie machte die Façade zu einem geschlossenen, symmetrischen Ganzen, dem man nichts hinzufügen, nichts abnehmen mochte, sie brachte die Reihe der Zimmer in ein gleiches Niveau und in eine gewisse Regelmäßigkeit der Anordnung, so daß Aeußeres und Inneres einander entsprachen. Nur allein in dem Bau der Villa ließ sie der Phantasie und einer malerischen Anordnung freieren Spielraum, nicht allein, weil die Villa als directe Nachfolgerin der mittelalterlichen Burg erschien, deren Mauern und Gräben überflüssig geworden waren, sondern weil sie, isolirt gelegen, mit dem pittoresken Charakter der umgebenden Natur in Einklang gebracht werden sollte, sodann aber auch, weil man den Genuß der freien Natur, der Rücksicht auf die verschiedene Aussicht, der Rücksicht auf Sonne und Schatten Zugeständnisse machte und sich von ihnen zu freieren Anlagen verleiten ließ.

Bauherr und Baukünstler des sechszehnten Jahrhunderts konnten sich in Anlage und Anordnung der Paläste oder palastartiger Häuser umsomehr von rein künstlerischen Motiven leiten lassen, als die Einflüsse, denen diese Bauten im Mittelalter unterworfen gewesen, hinweggefallen waren. Der Fehdezustand, der Krieg aller gegen alle, hatte aufgehört und die Befestigung mit Thürmen und Mauern war überflüssig geworden; mit dem Sinken des Feudalismus hatte die Halle ihre Bedeutung verloren und dominirte nicht mehr den Bau. Rücksichten rein privater oder allgemein gesellschaftlicher Natur blieben übrig. In den Schlössern und Palästen der Großen traten daher Reihen von Prachtgemächern unterschiedlos an ihre Stelle, oder die Halle blieb, als bedeutungslose Reminiscenz, als reiner Prunksaal ohne alle Anwendung, gewissermaßen als ein Ausdruck für die Würde des Bauherrn und für die Größe des architektonischen Gedankens. So finden wir sie noch in Wiener Palästen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, z. B. in den heute den Galerien gewidmeten, ehemaligen Sommerpalästen des Belvedere und der Familie Liechtenstein in der Roßau. Anderswo bei älteren Familien, die ihre Geschichte heilig hielten, sammelte die Halle die Erinnerungen der Ahnen, die Trophäen ihrer Kriegsthaten. Dies ist beispielsweise in Venedig im Palazzo Morosini der Fall, dessen ebenerdig gelegene Eintrittshalle heute im Uebrigen auch nur als Wartesaal dient, aber mit ihrem kriegerischen, rühmlich erworbenen Schmuck immer noch den wohlthuenden Eindruck der Pietät und einer,

wenn auch leider vergangenen Größe macht. Nur eine Wiederauffrischung dieser Sitte ist der moderne Rittersaal. Gemeiniglich aber wurde die Halle in Herrenhäusern und Landsitzen zum Aufenthalt der wartenden Dienerschaft herabgedrückt, oder sie wurde zugleich als Stiegenhaus benützt; im Bürgerhause endlich sank sie zum einfachsten Vestibül, zu einer Hausflur herab, welche in England ihren stattlichen, einst so vornehm klingenden und auch so bedeutungsvollen Namen behielt.

So hatte die Kunst, begünstigt durch die Umstände, begünstigt auch durch die Liebhaberei, durch die Empfänglichkeit im Publicum freies Spiel bekommen, Palast und Wohnung emancipirten sich von der Sitte, und Schönheit und Wohnlichkeit waren die ersten Bedingungen, die zu erfüllen waren. So konnte auch der Süden, Italien nämlich, weit mächtiger auf die Wohnung des Nordens einwirken, obwohl die klimatischen Unterschiede natürlich einzelne Besonderheiten bestehen ließen. So spielte auch im Inneren der Gemächer, wenigstens der Prunkgemächer, in Italien der Stein eine größere Rolle als diesseits der Alpen. Der weiße Marmor mit all seinen anziehenden Reizen für einen Decorationsarchitekten sicherte dem baulichen Element im Verhältniß zu dem der anderen Gewerbe mehr Einfluß in den Prachtwohnungen des Südens als in denen des Nordens, wo durchweg Holz und mit dem Holz die Tischlerarbeit an seine Stelle zu treten hatte. In Italien hielt sich auf dem Fußboden die Steinmosaik, sei es als bunter Estrich ohne Zeichnung, sei es als reiche und farbige ornamentale Mosaik, sei es als geome-

trische Zusammensetzung verschiedenfarbiger Marmorfliesen, während nordwärts der Thonestrich und die Thonfliesen mehr und mehr in den bretternen Fußboden übergingen, dessen sich dann auch die Kunst bemächtigte, wie unsere Parquetten noch heute beweisen. Wie in Italien zu dieser Zeit die Malerei überhaupt einen größeren Stil und mehr den Zug zur Wandmalerei als zu kleinen Tafelgemälden zeigte, so mußte sie auch in den Civilpalästen des Südens mehr Anwendung finden als im Norden, wo ihre Erhebung im fünfzehnten Jahrhundert schon als Tafelmalerei begonnen hatte, und wo sie niemals bis auf Rubens hin einen großen Stil sich anzueignen vermochte. Daher verlor die Wandmalerei im Norden seit dieser Zeit selbst diejenige Stätte der Anwendung, die sie im Mittelalter auf den herrschaftlichen und reicheren ritterlichen Burgen noch gehabt hatte.

Andrerseits aber machte die italienische Behausung Concessionen an die Wohnlichkeit, und dies nicht ohne den Einfluß des Nordens, der ja durch seine klimatischen Verhältnisse darauf angewiesen war, diese Seite der häuslichen Ausstattung vor allem zu bedenken. Das erleichterte denn auch den Uebergang der italienischen Kunst in ihrer Anwendung auf das Haus nach Norden. Die Italiener dieser Zeit nämlich führten ihre hohe Kunst in den Civilbau, in den Palast, in die Wohnung hinein. Wir lesen im Vasari, daß die Großen und Vornehmen Italiens die ersten Künstler verwendeten, sich Häuser von ihnen erbauen und Wände und Plafonds mit figurenreichen Gemälden der Geschichte oder

Mythologie ausmalen zu lassen, und zahlreiche Beispeile dieser Art sind uns ja noch erhalten als lebendige Beweise. Wenn wir darum auch nicht sagen können, es seien die öffentlichen Gebäude allein, die Stadthäuser mit ihren Fest- und Sitzungssälen, die Fürsten- und Regierungspaläste, wo solche Kunst zur Ausschmückung herbeigerufen wurde, so waren es doch in den Privatpalästen oder in den Behausungen der Reichen ganz vorzugsweise jene Räume, welche dem Empfange, der Gesellschaft, der Repräsentation gewidmet waren, also der Verbindung mit der Welt dienten. In den eigentlichen Wohngemächern aber — und ganz insbesondere gilt dies von Venedig und seinen Palästen — fanden nach der Regel Malerei und Architektur höchstens noch am Plafond eine Stelle. Sie waren aber darum, wenn hier Säulen und Pfeiler von Stein, Marmorsculpturen oder historische Gemälde zurücktreten, keineswegs in ihrer Ausstattung vernachlässigt; Kunst und liebevolle Pflege hatten nur, geleitet durch die Bestimmung der Räume, eine andere Richtung genommen und andere Mittel herbeigezogen. Hier sah man darum an den Wänden geschnitzte hölzerne Vertäfelungen und Lambris, gepreßtes Goldleder, seidene Gewebe, Sammtstoffe und Goldbrocate, reiche Draperien vor den Fenstern, Thüren und Betten, Teppiche und Decken der farbigsten und weichsten Art über Fußböden und Tische, endlich hölzerne Möbel mit reicher Arbeit in Schnitzerei und Intarsia und Staffeleibilder in geschnitzten, goldenen oder farbigen Rahmen. Alles das erscheint in seinem Gesammteindruck wohlthuend und behaglich und dabei doch vornehm,

edel, reich und kunstvoll zugleich, so daß man in dem, was uns erhalten ist, wahrhaft Ideale der modernen Wohnung erblicken kann. Deßhalb sind es vor allem diese Räume, die wir im Nachfolgenden vor Augen haben wollen, und nicht jene monumental verzierten Villen, Paläste, Hallen oder Gemächer, wie die Rafael'sche Farnesina oder die Stanzen des Vatican.

Eben darum ist es bei dem Plafond, zu dem wir uns zunächst in der Betrachtung des Einzelnen wenden, auch die flache Decke, als die gewöhnliche Bedeckung der Wohngemächer, deren Gestaltung uns in erster Linie interessirt. Der gewölbte Plafond wurde allerdings von den Malern dieser Zeit mit Vorliebe, man möchte fast sagen als Lieblingsstätte ihrer Kunst gewählt. Er eignete sich auch insofern viel eher für die Malerei, als seine Eintheilung, seine Kreuzungen schon ein System der Anordnung ergaben und die aufsteigende Lage der Felder die Betrachtung der Figuren begünstigte. Die Gewölbmalerei nahm daher eine sehr reiche Entwicklung, Anfangs allein, indem die Umrahmungen der einzelnen Bilder durch Frucht- und Blumenschnüre oder durch Ornamente hergestellt wurden, später in Verbindung mit Reliefarbeiten in Stucco, welche insbesondere dazu dienten, die Eintheilung und Fassung kräftiger zu betonen. Allein die Anwendung dieses Kunstzweiges blieb doch zumeist den Prachträumen der Repräsentation vorbehalten.

Der flache Plafond setzte natürlich die Holzdecke des Mittelalters fort, aber er veränderte sie wesentlich. Die Ge-

staltung der mittelalterlichen Decke war ganz und gar von der Construction, von der Lage der Balken, welche die Eintheilung ergaben, abhängig gewesen. Die Renaissance befreite sie von dieser Abhängigkeit, nahm nur das Motiv vertiefter Felder mit kräftiger Umrahmung herüber, ordnete und gestaltete sie aber, wo sie frei vorging, vollständig aus künstlerischem Gesichtspunkt. Es erschien dann die Decke allerdings wie ein Balkengefüge, aber wie ein äußerst künstliches, dessen Felder sich um ein Mittelfeld gruppirten, anstatt sich nach mittelalterlicher Art parallel neben einander in die Länge zu ziehen, dessen Balken auch wohl sich kreuzten und dadurch ein regelmäßiges Netzwerk ergaben. Hiermit war der Uebergang zur antiken Cassettendecke leicht gefunden, die natürlich nach der Richtung der Zeit den Künstlern sehr nahe lag, nur daß sie in der Wohnung zunächst in Holz ausgeführt wurde. Sie wurde daher häufig verwendet, die Balken, welche das Netzwerk vorstellten, wurden profilirt, die Rosetten geschnitzt, mitunter aber in solcher Größe ausgeführt, daß sie den ganzen vertieften Raum erfüllten und ihre Umrahmungen schmal zusammendrängten. Man nahm auch ein Princip an in Bezug auf die Größe der Felder, indem sie kleiner sein sollten in niedrigen Zimmern, größer in höheren.

Nach des Architekten Serlio Theorie sollte sich eigentlich der Farbenschmuck für das Gewölbe gehören, die Farblosigkeit für die Flachdecke. Allein diese Regel, die in sich keinen Halt hat und wohl mehr des Künstlers private Meinung als ein Satz von allgemeiner Gültigkeit war, fand

mindestens ebensoviel Ausnahmen als Bestätigungen. In gewöhnlicheren Bürgerhäusern ließ man gewiß vielfach der Holzdecke ihre natürliche Farbe, nicht selten geschah es auch in reicheren Wohnungen, wo der warme, dunkelbraune Ton des Holzes dem Künstler zu der übrigen ernsten Decoration wohl harmoniren mochte. In diesem letzteren Falle tritt dann ein reicher Schmuck von Schnitzereien, der die Farbe entbehrlich macht, als Decoration hinzu. Zahlreich aber und vielleicht überwiegend sind die Fälle, wo man der Holzdecke eine decorative Bemalung gab. Beliebt blieb die Verbindung von Blau und Gold, die schon das Mittelalter mit Vorliebe geübt hatte, und die nun auf die Cassetten- oder Rosettendecke überging. Gold wurde am Plafond so häufig, daß im sechszehnten Jahrhundert jeder Palast in Venedig wenigstens ein paar Zimmer hatte, deren Flachdecken in ihrem Grund ganz übergoldet waren. Dazwischen traten dann in die vertieften Felder ebenfalls vergoldete Rosetten oder farbige Ornamente oder auch bildartig figürliche Gemälde. Von der ersten Art sind noch mehrere Decken erhalten, z. B. im Dogenpalast, die von ihrer reichen Wirkung einen guten Begriff geben.

Diese Gemälde mußten in mehrfacher Weise umgestaltend auf die decorative Bildung der Decke einwirken. Sie verlangten vor allem Vergrößerung der Felder, und hieran knüpft sich eine Entwicklung, die damit endet, daß der Plafond als solcher in seiner Eigenthümlichkeit ganz verkannt und eben wie eine Wand betrachtet wird, woran man be-

liebig entstandene Bilder befestigen kann. Diese Bilder erhalten dann wie andere einen geschnitzten Goldrahmen oder nehmen auch wohl die ganze Decke ein, und der Beschauer mag umhergehen und suchen, wie er seinen Standpunkt zu ihnen finde.

Der allgemeine Eindruck, den diese ganze Bedeckung macht, sei nun die Decke bloß geschnitzt, vergoldet, farbig ornamentirt, mit Gemälden ausgefüllt, der Eindruck, sage ich, ist der einer ernsten, würdevollen, gediegenen, gewöhnlich auch reichen Pracht, mitunter und nicht selten, allerdings auch der einer gewissen Schwere. In solchem Charakter erscheinen die Plafonds alle auf Wände von gleicher Art berechnet, die gediegen und ernst ornamentirt und mit wesentlich farbigem Schmuck versehen sind. Das aber ist nicht so sehr der Fall bei einer anderen Art der Deckendecoration, welche für den modernen Plafond noch von weit größerer Wichtigkeit werden sollte. Ich meine damit den Stucco.

Diese Art der Ornamentation, für Plafonds sowohl wie für Wände, ist natürlich ebenfalls unter dem Einfluß der wieder aufgelebten Antike entstanden. Als man in den sogenannten Grotten, d. h. in den ausgegrabenen Räumen der alten Bäder und Paläste, neben der farbigen Decoration auch Beispiele von Stucco gefunden hatte, bedurfte es nur der Entdeckung eines passenden, soliden Materials, um bei der Leichtigkeit ihrer Arbeit und der Freiheit, die sie dem Künstler gewährt, die Stuccoornamentation sofort beliebt zu machen. Wir sehen sie schon von Rafael und seinen Schü-

lern inmitten ihrer gemalten Arabesken in wechselndem Gemisch reizend verwendet, nirgends aber doch zu schönerer Bildung gelangt, als auf den Gewölben der großen Halle in der Villa Madama, wo sie sich weiß auf blauem Grunde darstellt.

Nach zwei Seiten hin zeigte sich die Stuccoornamentation folgenreich, aber auch zugleich gefährlich. So lange die Freiheit, ja die Willkür, die sie bei der Leichtigkeit der Bearbeitung dem Künstler gestattet, von dem soliden Geschmack einer ächten Kunstepoche beherrscht war und unter dem leitenden Einfluß großer Künstler stand, so lange war sie gebunden und somit gefahrlos. Aber es kamen die Zeiten der Barocke, da der Geschmack an den maßvollen Formen der früheren Zeit nicht länger Gefallen fand, sondern nach Uebertreibung drängte, da er die Willkür, das Außerordentliche, das Ueberraschende, die Abweichung von der Regel und der Symmetrie zum Prinzip machte, und da wurde der Stuck, der sich jeder Laune fügte, ein gewünschtes und zugleich gefährliches Material in den Händen dieser Künstler. Da geschah dem Plafond auch gegenüber der Reliefverzierung, was ihm schon mit dem Gemälde geschehen war: er wurde als eine beliebige Fläche betrachtet, geeignet zu beliebiger Eintheilung für jedes Relief, ornamental wie figürlich, von dem flachsten angefangen bis zum vollen Hochrelief. So entstanden die als Umrahmung dienenden Cartouchen, die allmälig jeder Form, jeder Regel spotteten, das willkürlichste aller Ornamente; so entstanden die plumpen Wolkenbildungen, die schwebenden

und fliegenden Kinder und Genien, die bald Beine, bald Leiber und Köpfe in das Zimmer hinunterstrecken.

Die zweite Gefahr lag darin, daß der Stuck als Imitation des weißen Marmors galt, und da die Kunst der Renaissance eine Bemalung des Marmors für unclassisch, für unverträglich mit der Plastik hielt, so mußte man natürlich auch für den Stucco die Farbe verschmähen. Anfangs allerdings trat auch er noch gefärbt oder in Verbindung mit Farben auf, sowohl inmitten der Wandarabesken wie auch am Plafond, zumal er hier zunächst die Holzdecke sowohl in ihrem Balkenwerk wie in den Rosetten zu ersetzen hatte. Dann erscheint er in Form von weißen Ornamenten auf blauem Grunde, ähnlich wie die weißglasirten Figuren auf blauem Grunde bei den Terracotten der della Robbia; früh auch schon in Verbindung mit Gold, namentlich in solchen Räumen, denen man einen weihevollen, feierlichen Charakter verleihen wollte. Später aber, obwohl er noch insoferne eine Zeitlang mit der Malerei in Verbindung bleibt, als er, die Malerei am Rande der Bilder in die Plastik hinüberführend, die Natürlichkeit der Vorgänge, als ob sie wirklich da oben statt fänden, deutlicher machen soll, später gewinnt das farblos Weiße die Oberhand. Der Geschmack gewöhnt sich daran, die einzige decorative Wirkung des Plafonds noch in seinem Relief, in seinem Spiel von Licht und Schatten zu sehen. Diese weiße Decke konnte denn auch, ohne den härtesten, schreiendsten Contrast hervorzurufen, keine ernste, kräftig gefärbte Wand mehr dulden, zugleich aber auch rief sie eine Methode der Bemalung

hervor, die für uns verderblich geworden ist. Da alles eben nur auf Licht und Schatten ankam, so ließ sich dieses Relief, worin man die Kunst erblickte, ja auch durch Malerei herstellen, indem man nur die Schatten in Grau neben die Lichter hinstrich. Diese falsche Decoration, die im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert nur ein schlechter Nothbehelf war, ist bei uns im neunzehnten Jahrhundert zum feinsten Geschmack, zur Regel in allen eleganten Salons geworden. Da ist es fast besser noch — man vermeidet wenigstens die Aermlichkeit des falschen Scheines — sich mit der einfach weiß getünchten Decke, die ebenfalls eine Folge der Stuckverwendung ist, zufrieden zu geben.

Indeß dieser Gang der Entwicklung hat uns über die Renaissance hinausgeführt und es ist Zeit, zur italienischen Wohnung, die wir schildern wollten, zurückzukehren.

Ich habe gesagt, daß der Plafond, sowohl der geschnitzte und unbemalte, wie der mit Gold und Farben decorirte, eine entsprechende farbige Wand zur Voraussetzung hatte. Und so war es auch. Wir haben dabei freilich nicht an eine Malerei zu denken wie in den vaticanischen Stanzen Rafaels, wenn auch nur ähnlich von minderen Kräften ausgeführt. Solche Räume, auch wo sie in Privatpaläſten vorkommen, gelten doch immer nur der Repräsentation. Das Bedürfniß der Wohnlichkeit, das Geräth der Zimmer, das zum Theil hoch an der Wand aufragte, riefen Bedingungen hervor, welche eine derartige Decoration meist unmöglich machten. In Wohnzimmern mußte figürliche Malerei in friesartiger Höhe sich

halten und auch hier war sie selten im Vergleich mit rein ornamentaler Decoration. Auch mit dieser haben wir nur in seltenen Fällen an den Arabeskenschmuck der Loggien Rafaels zu denken, an jene lieblichen Phantasiegebilde, die alle möglichen Gegenstände, Ranken und Laub, Blumen und Früchte, zierliche Gefäße, Instrumente der Künste, Geräthe des Friedens, Kriegswaffen, Kränze und Bänder, Füllhörner, Medaillons und Bildtäfelchen mit allerlei lebendigen Thiergestalten, pickenden Vögelchen, flatternden Schmetterlingen, kletternden Eichhörnchen, mit Fratzen, Masken und phantastischen Bildungen in das anmuthigste ornamentale Potpourri zu verschmelzen wissen. Diese Ornamentationsweise fand allerdings noch eine Zeitlang auf den Wänden ihren Platz, aber mehr als Umrahmungen oder in Pilasterfüllungen denn über die ganzen Flächen hin. Häufiger war ihre Anwendung als Schmuck der Gewölbe, und hier hielt sie sich auch am längsten, wenn auch an Anmuth und Ideen ärmer geworden.

Die Decoration, welche wir in den reicheren Häusern als die gewöhnliche annehmen müssen, bestand außer der Holzvertäfelung, die auch in Italien zu großer Bedeutung kam, in gewebten Stoffen, in Gobelins und in gepreßtem Goldleder.

Die Holzvertäfelung erreichte in Italien wohl nicht die allgemeine Anwendung wie im Norden, noch bedeckte sie die Wände so vollständig. Sie hielt sich vielmehr in bescheidenerer Höhe, um für den übrigen farbigen Schmuck noch Raum übrig zu lassen, und mochte sich in den meisten Fäl-

len auf die Höhe der Lambris beschränken. Nichtsdestoweniger hatte sie ihre Eigenthümlichkeit und wirkte damit auf die Gestaltung der nordischen Holzverkleidung zurück. Zunächst wurden natürlich Profile und Ornament nach der Weise des neuen Kunststiles umgeändert, die Fialen, Baldachine, Consolen, Maßwerk und was sonst die Gothik hier an krausen Besonderheiten aufzuweisen gehabt hatte, wurden abgewiesen. Die Eintheilung der gothischen Vertäfelung, welche dadurch entstanden war, daß die Fugen der senkrecht an einander stoßenden Bretter mit lisenenartigen Leisten verbunden waren, so daß die länglichen Felder die Breite der Bretter hatten, wurde dadurch abgeändert und reicher gestaltet, daß durch Querleisten mehr quadratische Abtheilungen entstanden. Die Füllungen wurden dann, wenn sie noch besonderen Schmuck erhalten sollten, in dem Gefühl, daß hier allzuviel Relief nicht am Platze sei, mit Holzintarsien verziert, einer Kunstarbeit, die schon ein paar Jahrhunderte in Italien geblüht hatte, oder auch wohl, wo es anwendbar schien, mit kleinen miniaturartigen Malereien versehen. In Venedig erhielten auch die Thürfüllungen zuweilen Gemälde, wofür uns bedeutende Künstler, wie z. B. Palma vecchio, genannt werden. Schnitzereien, Reliefs figürlicher Art kommen natürlich auch vor, obwohl maßvoller als im Norden.

Nach allen Andeutungen aber bildete nicht das Holzgetäfel den Hauptschmuck der Wand, sondern der gewebte Stoff. Alle die edlen Gewebe werden uns genannt, wie sie vorzugsweise aus den Fabriken von Genua und Venedig

hervorgingen, der einfarbige Sammt mit schlichtem Grunde und contourirten blumigen Mustern, die farbigen Seidenstoffe, die Brocatstoffe mit Gold und Silber, denen dann das gepreßte vergoldete und bemalte Leder mit seiner satten und brillanten Wirkung zur Seite trat. Dieser letztere Stoff war erst im fünfzehnten Jahrhundert aus Spanien, namentlich Andalusien eingeführt, aber schon im sechszehnten eine große und verbreitete Liebhaberei geworden, die im siebzehnten Jahrhundert mit verschlechterten Mustern noch zunahm, dann aber als zu ernst, zu kräftig dem leichten und schwächlichen Geschmack nicht mehr zusagte und darum gänzlich in Verfall gerieth. In Spanien wurden diese Ledertapeten nicht bloß ornamental verziert, z. B. mit farbigen Mustern auf goldenem Grunde oder mit goldenen Blumen auf rothem Grunde, man malte auch figürliche Scenen, selbst mit großen Figuren darauf, ließ aber den Grund in Gold, sodaß die Wirkung, wie noch erhaltene Beispiele zeigen, eine überaus prächtige blieb. Ebenso geschah es in Schweden, wo die goldenen Ledertapeten vielleicht mehr als in irgend einem andern Lande, Spanien ausgenommen, sich verbreiteten, sodaß man sie heute noch in Bauernhäusern nicht selten und wohl erhalten findet.

Zu den Sammt- und Seidenstoffen gesellen sich die figürlichen Hautelisse-Gewebe, die Arrazzi, wie sie in Italien nach ihrem Hauptfabriksorte, der Stadt Arras, genannt wurden, die Gobelins, wie man sie heute nach ihren französischen Verfertigern nennt. Von der Ausdehnung, in welcher diese

Stoffe trotz ihrer Kostbarkeit, sei es zu vorübergehendem, sei es zu bleibendem Schmuck in den Wohnungen verwendet wurden, können wir uns heute, wo sie fast nur noch der Trödler oder der Kunstfreund kennt, schwer einen Begriff machen. Aus der heutigen Industrie sind sie ja auch seit dem vorigen Jahrhundert gänzlich verschollen, denn was noch gemacht wird, das ist Bilderfabrication, nicht Wandbekleidung. Damals aber im sechszehnten Jahrhundert, in größeren oder kleineren, mehr oder minder kunstvoll gearbeiteten Stücken die Wand bedeckend, drangen sie bis tief in das Bürgerhaus hinab und nahmen ihm mit ihren farbigen und künstlerischen Reizen den Charakter des Nüchternen und Gewöhnlichen. Sie waren damals wesentlich nur Wandbekleidung, denn die Rücklaken, welche an die Holzvertäfelungen oder sonst hinter die Bänke und Sitze gehängt wurden, waren auch nichts anderes; zu Möbelüberzügen, bei denen die Bildflächen der Form der Sitze und Lehnen angepaßt wurden, hat sie erst die französische Mode im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts gemacht. In Bezug auf die Gegenstände der Verzierung folgen diese Stoffe natürlich dem Zeitgeschmack, dem Wechsel der Kunst, und ebenso ist es mit dem Stil der Darstellung. In dieser Beziehung bilden die Arrazzi den Ersatz der Wandmalereien. Im sechszehnten Jahrhundert herrscht auch auf ihnen die hohe Kunst, in der ersten Hälfte des siebzehnten giebt Rubens den Ton an, dann folgen Landschaften, Genrebilder, mythologische und erotische Scenen. Auch die Bestimmung der Räume hatte ihren Einfluß, wenn anders die Ge-

webe für ein bestimmtes Local angefertigt waren. Die Kirche wählte sich natürlich religiöse Gegenstände, doch nahm sie es nicht so genau und war zufrieden, auch Gewebe mit historischen Schildereien zu ihren Festen aufzuhängen. Ebensowenig kümmerte sich das Haus in besonderer Weise um die Bedeutung der Gegenstände, obwohl seit dem sechszehnten Jahrhundert die Darstellungen allerdings vorwiegend weltlicher Art waren. Ja der Hausgebrauch zeigt sich oft noch viel rücksichtsloser. Wir sehen es auf Bildern und Kupferstichen gar nicht selten, daß man die Gobelins einfach wie jede andere Wandverzierung ansah und ganz unbekümmert darum, daß man ihre Darstellung zerstörte, in Rahmen gefaßte Oelgemälde an ihnen aufhing, ein Verfahren, das gerade nicht zur Nachahmung sich empfiehlt.

Diese Rücksichtslosigkeit hatte auch wohl nur darin ihren Grund, daß mit den Staffeleigemälden im fünfzehnten, namentlich aber im sechszehnten Jahrhundert ein neues Element der Wanddecoration in die Wohnungen kam, mit dem man sich noch nicht abgefunden hatte. Diese Bilder, selbstständig entstanden, durch geschnitzte, vergoldete, blaue oder rothe Rahmen noch selbstständiger gemacht, verlangten ihre Stelle und kehrten sich nicht an das, was die Wand sonst schon als Schmuck trug. So konnte es bei den Gobelins geschehen, daß Bild auf Bild zu stehen kam. Mit den einfarbigen, gemusterten Sammt- und Seidenstoffen vertrugen sie sich wohl, weniger schon mit den Brocatstoffen und dem Goldleder, das die Wirkung des Bildes überstrahlte. Da man nun weder das

Eine noch das Andere aufgeben wollte und konnte, so war man nicht selten in solchem Falle in einiger Verlegenheit, und man glaubt diese Verlegenheit zu Zeiten der Zimmereinrichtung anzusehen. Zuweilen hing man die Bilder auf die Vertäfelung und deckte die obere Hälfte der Wand mit Goldstoff, dann auch hing man sie wieder oben herum in einen freigelassenen friesartigen Streif, während man den unteren weitaus größeren Theil mit der Tapete bekleidete. Das war für lebensgroße Porträts einigermaßen geeignet, kleinere Gemälde aber, Landschaften, Genrebilder, kamen zu sehr aus der Sehweite und geriethen in falsche Perspective. Diesen Uebelständen zu entgehen mußte man, was später geschah, langsam den alten Decorationsschmuck der Wände dämpfen, die Wand für die Bilder einrichten oder sie gänzlich gleichgültig behandeln, sodaß sie zur Aufnahme jedes beliebigen fremden Schmucks geeignet wurde. So hat die moderne Staffeleimalerei nicht wenig zur Veränderung der Wanddecoration beigetragen.

Ich habe gesagt, daß die Arrazzi im Wesentlichen sich auf die Bekleidung der Wand beschränkten; davon ist ein Fall ausgenommen, derjenige nämlich, daß sie ebenso als Vorhänge vor Thüren und Fenstern dienten, in welchem Dienste sie auch nur eine Fortsetzung der Wandbekleidung waren. Denn damals künstelte man noch nicht wie heutzutage mit diesem Schmuck; man schnitt die Vorhänge nicht schneidermäßig in künstliche Figuren, welche einen Stoff, der zu reicher Wirkung bestimmt ist, zur Armseligkeit verdammen, noch be-

hing man sie mit Quasten, Schnüren und anderer meist überflüssiger Posamentierarbeit. Meist an Stangen mit Ringen befestigt, voll und ganz bis auf den Boden herabhängend, ausgebreitet oder zusammengezogen, ließ man ihren Falten freien Lauf und ließ sie mit ihrer ganzen farbigen und stofflichen Masse wirken, nicht mit gekünstelten, unnatürlichen, unschönen Linien, die das grelle Licht des Fensters hart überschneiden.

Natürlich waren es nicht Arrazzi allein, welche vor Thüren und Fenstern den Dienst versahen, jeder andere gewebte Stoff, der zur Bekleidung der Wand diente, wurde auch zu Vorhängen verwendet. Auch sonst wurde mit Teppichen und Geweben im vornehmen Hause und nach Thunlichkeit in jeder Wohnung ein großer Luxus getrieben. Der Fußboden selbst erhielt mit der Renaissance in Italien kein eigentlich neues Kunstelement, aber die Teppiche kamen wenigstens für den Winter in häufigeren Gebrauch und trugen wesentlich bei zu dem Charakter des Zimmers. Ebenso war es durchaus Sitte, die Tische mit schweren, oft reich in Gold und Silber gestickten Decken zu überhängen, die nicht eben nur die Platte verhüllten, sondern ringsum bis auf den Boden herabfielen. Natürlich brauchte man dann auch nicht, wie heutzutage Künstler thun, die Tische unter der Platte mit allerlei schönen Figuren in Erz und Schnitzwerk zu verzieren, welche den Gast einladen, aller Höflichkeit zu vergessen und dem Wirthe unter den Tisch zu schauen. Die Verbindung der italienischen Seestädte mit dem Oriente kam

dieser Vorliebe für reiche Teppiche und Tapisserien zu Hülfe. Zwar lieferten die Fabriken der oberitalienischen Städte, Genua und Venedig zumal, die kostbarsten Artikel in Sammt, Seide und Brocat, welche als Handelsartikel durch alle Lande gingen, neben ihnen aber konnten einem so echt künstlerischen Geschmack, wie er dem sechszehnten Jahrhundert zu eigen war, die decorativen Vorzüge der orientalischen Originalstoffe nicht entgehen. Jedes vornehme Haus hatte darum das eine oder das andere davon aufzuweisen, sei es als Seidenstoff an den Wänden, sei es als gestickte Decke auf Tischen und Möbeln, sei es als Wollstoff auf dem Fußboden. Dieser Geschmack ging nach dem Norden hinüber, und wie sehr er hier blühte, zeigen uns die Genrebilder der Holländer, auf deren Darstellungen von Interieurs orientalische Decken stets den reizendsten Schmuck bilden. Schon auf den Bildern Holbeins und seiner Zeitgenossen finden wir sie.

Mit der ganzen Ausstattung dieser Art sehen wir die Renaissancewohnung nicht blos nach Schönheit, nach farbigem Reize, sondern auch nach Bequemlichkeit und Wohnlichkeit streben. Das gleiche Bestreben ließ sie auch eine große Veränderung in den Sitzmöbeln herbeiführen, indem diese zum ersten Male eine feste Polsterung erhielten, während sie im Mittelalter, wie wir gesehen haben, nur mit Decken oder losen Kissen belegt gewesen waren. Die Kissen kamen aber damit nicht aus der Mode, sondern wir sehen sie auf den Bildern neben der Polsterung und über denselben in häufigem Gebrauche. Die Ueberzüge derselben bestanden nicht selten

aus Leder mit eingepreßten Gold- und Silberornamenten. So wurden auch die Goldledertapeten, wie nicht minder die übrigen Stoffe der Wandbekleidung, die Arrazzi ausgenommen, zur Polsterung der Sitzmöbel verwendet.

Hiermit hängt noch eine andere Veränderung in den Sitzmöbeln zusammen. Im Mittelalter war, wie wir gesehen haben, der Stuhl selten und hatte fast nur als Ehrensitz gedient; an seiner Stelle war die Bank das allgemeine Sitzmöbel gewesen, und diese war mit der Wandvertäfelung zusammengewachsen oder doch kastenartig, schwer und unbeweglich geworden. Von diesem Zustande emancipirte sich die Renaissance, wenn auch nicht sogleich vollständig. Die Polsterung brachte es schon mit sich, daß mehr Sessel und Stühle in Gebrauch kamen, obwohl hierfür auch erst die erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts entscheidend war; zugleich aber wurden sie im Holzwerk leichter, in den Formen nach dem Stil der Renaissance eleganter und somit im Ganzen beweglicher. An Zierden erhielten sie im Holzwerk Schnitzereien und Intarsien, Verzierungsweisen, die nur den Stil der Ornamente zeitgemäß zu ändern brauchten, da sie längst in Italien üblich waren. Auch an Bemalung und Vergoldung fehlte es nicht.

Neben den Sesseln blieb aber auch die Bank ein sehr gewöhnliches Möbel der Ranaissancewohnung, und zwar in ihrer doppelten Bestimmung, die sie schon im Mittelalter gehabt hatte, als Sitz und Kasten oder Truhe. Namentlich diese letztere Bestimmung ist in der italienischen Wohnung

durchaus allgemein. Aber abgesehen von dem künstlerischen Schmuck ging doch eine große Veränderung mit der Banktruhe vor; sie wurde von der Wand gelöset und damit mobil. Doch behielt sie ihren gewöhnlichen Platz an den Wänden, die ringsum, wo nicht anderes Geräth sie verstellte, mit ihnen versehen waren. Der Schmuck der Truhe bestand auf drei Seiten in reicher figürlicher oder ornamentaler Schnitzerei oft von der vollendetsten Arbeit, wie zahlreiche erhaltene Beispiele uns bezeugen. Es kommen aber auch Malereien auf ihnen vor oder eingelegte Holzarbeit. Die obere Seite, als zum Sitze dienend, blieb natürlich frei und wurde mit Kissen belegt.

Wie mit Bank und Truhe, so machte es die Renaissance auch mit den Kasten. Auch sie wurden aus ihrem wirklichen und idealen Zusammenhange mit der Wand und der Vertäfelung gelöst und zu selbstständigen Kunstwerken gemacht, und zwar in einer Weise, daß man sagen kann, es sei für dieses Geräth, welches das Alterthum nicht kannte, welches das Mittelalter zwar kunstreich, aber nicht tadellos gestaltete, von der Renaissance ein für allemal der entsprechende Stil, die entsprechende Kunstform gefunden und festgestellt worden. Die Construction, nach welcher die Renaissance den Bau dieses Möbels gestaltete, war architektonisch, wie denn das Möbel in Wirklichkeit ein architektonisches Element in sich trägt; alle structiven und ornamentalen Glieder sind der Architektur und ihrer Ornamentik entlehnt, die Gesimse, die Säulen und Pilaster, die Karyatiden, die Festons und Ge-

hänge: aber alles rein Architektonische ist vollkommen dem neuen Gebrauche, dem veränderten Zwecke angepaßt, alle Gliederungen und Ornamente sind so, man kann sagen in den Stil der Tischlerei und des Holzes übersetzt, so viel freier, schlanker, feiner und leichter gestaltet, daß sie ihrer steinernen Schwere und Gedrungenheit völlig entkleidet sind und hier wirklich Vollendetes geschaffen erscheint. Ausnahmen giebt es allerdings, wo wie in der gothischen Tischlerei das architektonische Element in zu steifer und unveränderter Weise übertragen ist, sodaß die Façade eines Kastens nur wie Imitation einer Palastfaçade erscheint. Diesem Geräth fehlt es auch nicht an Reichthum der Formen, wie an Vielseitigkeit des Ornaments sowohl nach der technischen wie nach der formellen Seite: Schnitzerei und Intarsien beleben die Glieder und Füllungen, auch miniaturartige Gemälde kommen vor, obwohl selten.

Neben den Kasten erscheint als das Hauptstück des Hausraths das Bett, das stets, wo irgend der Vermögensstand es zuließ, als ein Kunstwerk, als ein Schmuck der Wohnung betrachtet wurde. Es behielt seine Gestaltung als Himmelbett, wurde aber von dem kastenartigen Bretterverschlag, mit dem es die Gothik verdorben hatte, befreit. Bei künstlerischer Gestaltung erhielten die Füße Thierbildung oder auch Kugelform, die Seiten wurden mit Schnitzereien versehen, besonders auch die innere Seite am Kopfende, die sich höher erhob; von den Ecken stiegen vier Pfosten auf, karyatidenartig gestaltet oder auch als cannelirte und gedrehte Säulen,

und trugen über Capitälen das Gerüste des Baldachins, der, aus Sammt oder Seide bestehend, auf seiner unteren Seite bestickt war; schwere Vorhänge schlossen rings die vier Seiten ab und waren mit Fransen oder spanischen Goldspitzen garnirt. Gestickte Decken lagen über den Kissen, alsbald seit dem Ende des sechszehnten Jahrhunderts aber auch Spitzendecken der kostbarsten Art von der ganzen Länge und Breite des Bettes in jenen regelmäßigen und doch so reizenden Mustern, die man gewöhnlich als die venetianischen bezeichnet, obwohl sie nicht der Stadt und dem Lande, sondern allgemein dem Zeitgeschmack angehören.

Fassen wir nun nach diesen Einzelnheiten, bei denen uns vorzugsweise venetianische Kunstarbeiten vorgeschwebt haben, das ganze Bild der italienischen Wohnung in der Renaissancezeit zusammen, so müssen wir wohl sagen, daß der Gesammteindruck ebenso wie das einzelne Stück der vollen Höhe jener großartigen Kunstepoche entspricht. Wir finden einen reichen, mit geschnitzten Ornamenten, mit Vergoldungen und Malereien verzierten Plafond, geschnitzte oder gegliederte Vertäfelungen an den Wänden, darüber Tapeten von Goldleder, Tapeten von Seide und Sammt mit Gold und Silber gemustert, oder figuren- und farbenreiche Arrazzi, dazu in kostbaren, oft von Künstlern selbst vorgezeichneten Rahmen die Werke jener so hoch erblühten Staffeleimalerei, sodann Kasten, Schenktische, Betten, Truhen mit der edelsten Holzarbeit, leichtere und schwere Sitzmöbel reich gepolstert, schwere Vorhänge vor Fenstern und Thüren und Betten bis auf den Boden

herabfallend, Tische und Fußboden mit den schönsten Geweben und Stickereien des Orients überdeckt, das alles in warmen, reichen Farben und gesättigten, vollen Tönen. Dazu kommen nun alle die reizenden Erzeugnisse der Kleinkunst, die edlen vergoldeten und emaillirten Silbergefäße, die hellen Krystallgefäße mit ihren zierlichen eingeschliffenen Ornamenten, die elegant geformten, leichten Glaspokale von Murano, auf den Wandconsolen und Schenktischen die kräftig gefärbten Majoliken und andere Thongefäße, dunkle Figuren und Geräthe in Bronze auf und vor dem Kamin, der, in Marmor ausgeführt, nicht den mindest bedeutenden Schmuck des Zimmers bildet, endlich hier und da umherstehend eine Anzahl kleiner Kasten und Kästchen von Elfenbein, von Holz, von Metall, mit der feinsten Arbeit in Schnitzerei, getrieben, ciselirt, geätzt, tauschirt, kurzum in aller Art Technik, wie sie nur damals die Kunst anwendete. So können wir uns aus den erhaltenen Ueberresten das Bild zusammensetzen; so reich, vornehm, edel, so wohnlich und so wahrhaft mit ächtem Kunstgeschmack ausgestattet, schildern uns die schriftlichen Nachrichten die Wohnung jener hochgebildeten Menschen, die mit Rafael und Tizian lebten und an ihrer Kunst und ihrem Umgange sich erfreuten, zu denen der Handel der Welt alles Schöne herbeiführte, das sie zu würdigen und zu genießen verstanden, die aber auch an der Unterhaltung der Gelehrten, an Philosophie, Wissenschaft und Dichtkunst sich erfreuten und zur Abwechslung an Musik und Tanz, an den Schönheiten der Natur auf fröhlichen Fahrten sich er-

götzten. Wenn das Haus und seine Ausstattung der Größe jener Kunst entsprachen, so entsprach dem einen wie dem andern auch die Gesellschaft, so entsprachen ihnen die Menschen, die unter diesem Schönen wohnten und lebten. Sie trugen die Kunst aus ihrer Höhe in das Haus, in das Leben, aber sie erhoben das Leben auch wieder auf die Höhe einer Kunst.

Gehen wir mit diesem glänzenden Bilde nordwärts über die Alpen nach Frankreich oder auf unsern heimatlichen Boden, so werden wir es alsbald, nachdem die Renaissance auch die Kunst des Nordens umgeschaffen hat, Zug um Zug wieder erkennen, aber der Glanz ist um ein Guttheil erloschen, die Lichter und Farben sind verblaßt. Wohl ist auch hier die Kunst lebendig geworden und Wissenschaft und Bildung sind erwacht, aber der Kunst fehlte der große Zug, die Wissenschaft ist im Ringen und die Bildung ist vereinzelt oder ermangelt der Feinheit. Auch der Wohlstand, obwohl vorhanden, hat nicht die gleiche Verbreitung und der Luxus ist nicht mit ihm als Nothwendigkeit, als Bedürfniß in das Leben eingedrungen.

Demgemäß giebt es wohl einzelne glänzende Ausstattungen nach italienischem Muster, wie sie z. B. die französischen Könige selbst mit Hülfe italienischer Kräfte ins Werk setzten; einzelne reiche, großdenkende Patrizierfamilien, wie die Fugger in Augsburg, die wahrhaft Weltbürger waren, ahmten das Beispiel der Großen von Venedig und Florenz nach, ohne es freilich zu Palästen zu bringen, die wie Pitti in Florenz, Barberini in Rom, heute zu Königspalästen groß und stattlich genug sind. Das Patrizierhaus der deutschen Reichsstädte

trug, nachdem die Gothik überwunden war, denselben Kunstcharakter, es hatte dieselbe Ausstattung, darum wir ihre Einzelnheiten nicht zu wiederholen brauchen. Aber es war in allem kleiner und kleinlicher, dürftiger und leerer von wirklich bedeutsamer Kunst, mitunter in seiner kleineren Gestalt auch vielleicht gemüthlicher, wohnlicher und heimlicher. Holzvertäfelung und sonstige Wandbekleidung, Kasten und Bänke, Bett und Vorhänge, es war südwärts und nordwärts, welche Verschiedenheit auch der Kunststil bot, doch im Grunde dasselbe; nur zwei Dinge machten allenfalls einen Unterschied, das ist die Beheizung und die Verzierung der Fenster.

Was diesen letzteren Punkt betrifft, so war Glasmalerei in der südlichen Wohnung wohl etwas sehr Seltenes, in der nordalpinischen Wohnung dagegen hatte sie während des sechszehnten Jahrhunderts noch eine große Bedeutung. Sie fand sich nicht bloß in vornehmen Häusern, sondern sie erstreckte sich bis tief in das Bürgerhaus herunter und wußte auch in die bescheidene, sonst schmucklose Wohnung einen Lichtstrahl von Reiz und Poesie fallen zu lassen, während sie über eine reichere Ausstattung den Schimmer einer verklärenden Weihe ergoß und der Pracht und dem Glanze Stimmung verlieh. Allerdings war sie nicht überall in gleichem Maße angewendet, und jene Länder und Gegenden, wo sich die Stätten dieses Kunstzweiges befanden, die Schweiz, verschiedene süddeutsche Städte, der Niederrhein, Holland und Belgien, waren vorzugsweise von ihr begünstigt, aber der Handel brachte die kleinen farbigen Fenster eben von diesen Stätten aus überall

hin. Stilistisch bildeten diese Glasmalereien einen großen Gegensatz gegen die des Mittelalters, deren Prinzip die mosaikartige Zusammensetzung einfach gefärbter Gläser gewesen und deren Ziel dahin gegangen war, große Lichtöffnungen ganz auszufüllen. Diese gemalten Fensterscheiben gingen auf das Feine und Zierliche aus und stellten im kleinsten Raume biblische und geschichtliche Scenen, landschaftliche Bildchen, genrehafte Gegenstände, ganz besonders aber auch die Wappen und Porträts der Hausbewohner dar, als Erinnerung an deren Feste sie oft entstanden waren. Die hübsche Sitte, die in dieser bescheidenen Weise heute sehr wohl anwendbar wäre, nahm leider schon im sechszehnten Jahrhundert ab und verschwand im siebzehnten, da man die Lichtöffnungen nicht groß genug und die Fenstergläser nicht hell und klar genug haben konnte.

Der zweite Unterschied, derjenige der Beheizung, wurde allerdings nicht völlig durchgeführt und ist es heute noch nicht, da in der nordalpinischen Welt die westliche Hälfte der alten Sitte des Kamins treu blieb, Deutschland aber und die nordischen Länder den Ofen annahmen und ausbildeten. Der Ofen war dem Mittelalter nicht unbekannt, ja schon in der frühen Zeit desselben finden sich seine Spuren, aber seine allgemeinere Aufnahme und seine künstlerische Gestaltung datirt erst vom fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert, was mit den Fortschritten, welche die Töpferei damals namentlich in Bezug auf Glasur und Farben machte, in Zusammenhang steht.

Mit der Annahme des Ofens ging eine nicht unbedeutende Veränderung in der Physiognomie des Zimmers vor.

Obwohl der Ofen wie ein getreuer, stiller, sparsamer, braver Knecht weit besser seine Pflicht und Schuldigkeit im Hause erfüllt, wenn er uns nicht zuweilen durch sehr unwillkommenen Rauch seine Verstimmung fühlen läßt, und obwohl er somit technisch eine höhere Stufe in der Geschichte der Beheizung vertritt, läßt sich doch nicht leugnen, daß der Kamin im Vergleich zu ihm etwas Vornehmes und Poetisches hat, der Ofen aber mehr solid bürgerlichen und trockenen Charakters ist. Dem Reize des lebendig bewegten Lichtes der still flackernden, alles magisch beleuchtenden Flamme kann sich niemand entziehen; alles Lebendige im Gemach sammelt sich um sie herum und schließt sich um diesen Brennpunkt im Kreise zusammen; die Augen sind allerseits einander zugekehrt, und die Unterhaltung bildet sich wie von selber. Ganz anders der Ofen. Allerdings verbreitet er durch das Zimmer eine gleichmäßige, behagliche Wärme, aber er übt für sich selber wenig oder gar keine Anziehungskraft, und wenn er die Bewohner um sich sammelt, so zieht er gemeiniglich den Rücken an und die Gesichter sind auswärts gekehrt, ein Umstand, der gewiß geeignet ist, der Gemüthlichkeit und dem Flusse der Unterhaltung Abbruch zu thun. Heute suchen wir zwar durch das sogenannte Spritzgitter die Vorzüge des Ofens mit den Reizen des Kamins zu vereinigen, aber es ist doch nur ein schwacher Ersatz für das offene Feuer.

Auch aus architektonisch künstlerischem Gesichtspunkte möchte ich dem Kamine das Wort reden, besonders seit er die Kolossalgestalt des Mittelalters abgelegt, seinen Mantel

eingezogen, seine Oeffnung verkleinert hat, und so aus einem fast selbstständigen Gemäuer zum Wandschmuck geworden ist. In guten Verhältnissen mit reicher Gliederung construirt, aus weißem oder farbigem Marmor mit feinen Reliefornamenten gebildet, mit krönendem Giebelschmuck, mit einem Gemälde, mit Schnitzerei, mit einem Spiegel und verschiedenen reizenden Gegenständen auf dem Gesims, zeigt er sich für eine höhere Stufe der Kunst befähigt als der Ofen, der unbequem und unschön ein Stück Raum aus dem Gemach herausschneidet und mit seinem Material es nur bis zu einer gewissen Stufe der Vollendung, namentlich in Bezug auf plastische Feinheit, bringen kann.

Indessen hat sich die Kunst des sechszehnten und schon des fünfzehnten Jahrhunderts redlich bemüht, aus ihm zu machen, was nach Material und Gestaltung möglich war. Die alten Bilder — und es sind ja auch noch viele derartige Zimmereinrichtungen aus dem sechszehnten Jahrhundert in Wirklichkeit vorhanden — zeigen uns den Ofen nicht aus der Ecke, sondern von einer Wand ab tief in das Zimmer vorspringend, sodaß zwischen ihm und der benachbarten Seitenwand ein Raum frei bleibt, gerade groß genug, um einen oder zwei Sitze aufzunehmen. Es war der Ehrenplatz, der Platz für den Hausvater, für die Aeltern, zumal dann, wenn sie sich zur Ruhe gesetzt und Haus und Geschäft den Söhnen übergeben hatten. So ist es heute noch im norddeutschen Bauernhaus. Rings um den Ofen, d. h. auf den drei freien Seiten, lief eine Bank, sodaß allerdings auch er einen ge-

wissen Mittelpunkt bildete, doch ohne den gemüthlichen und anregenden Reiz des Kamines. Der Ofen bestand aus einer unteren viereckigen Hälfte, die auf vier Füßen oder auf solidem Gemäuer ruhte, und aus einer oberen von kleinerem Umfang, die meist rund oder sechseckig auf der unteren thurmartig sich erhob.

Das Material des Ofens bestand im Anfange fast durchweg aus grün glasirten Kacheln mit runden Vertiefungen in der Mitte oder mit Stab- und Maßwerk, um dem Anblick mehr Leben zu geben. Bald bemächtigte sich eine freiere Plastik dieses Gegenstandes: die Kacheln, bald von größerer, bald kleinerer Gestalt, wurden mit Figuren verziert, Karyatiden an die Ecken gestellt und dadurch auch das Profil lebendiger und kunstreicher gemacht. Nachdem man gelernt hatte, verschiedenfarbige Schmelze und Glasuren herzustellen, erhielt der Ofen seit dem Ende des fünfzehnten oder dem Anfang des sechszehnten Jahrhunderts auch ein malerisches Aussehen, indem figürliche Scenen, Wappen, landschaftliche Bildchen, dazu Sinnsprüche aller Art in verschiedenen Farben hergestellt wurden. Es knüpft sich somit an den Ofen bis in das siebzehnte Jahrhundert hinein eine ziemlich mannigfaltige Kunstübung, wenn auch die Ausführung selten über einen gewissen Grad der Vollendung hinaus ging. Die decorative Gesammtwirkung war aber durchweg gut und kräftig und harmonirte völlig mit den holzgetäfelten Wänden und überhaupt dem ernsten, gemüthlich warmen Charakter der reicheren Bürgerwohnung.

Aber eben diesen ernsten und farbigen Charakter konnte die spätere Zeit von Zopf und Roccoco nicht mehr brauchen und wie sie aller kräftigen Farbe opponirte, so duldete sie alsbald am Ofen nur noch die weiße Glasur, oder sie ließ ihn ganz unglasirt, um ihn mit jeder beliebigen Farbe, d. h. mit ihren braunen oder grauen Tönen, wie sie allein in ihre Farbenstimmung paßten, anstreichen zu können.

Indessen hiermit sind wir über die Gränzen dieses Abschnittes hinausgekommen und schon in die Zeit der Herrschaft des französischen Geschmacks gerathen, welcher der folgenden Periode angehört.

IV.

Die Wohnung im 17. und 18. Jahrhundert.

IV.

Die Wohnung im 17. und 18. Jahrhundert.

IV.

Die Wohnung im 17. und 18. Jahrhundert.

Die Geschichte der Wohnung in den letzten modernen Jahrhunderten führt uns von Italien wieder in die nordalpinischen Länder zurück, wo unter dem Einfluß des italienischen Kunstgeschmacks die Wohnung ihres mittelalterlichen Charakters entkleidet worden war und die Formen der Renaissance angenommen hatte. Diese Veränderung war aber kaum so groß wie diejenige, welche im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert unter der Herrschaft des französischen Geschmackes, unter der Herrschaft von Barocke und Rococo vor sich ging.

Die Renaissance hatte aus der Wohnung die farbige Zwielichtstimmung, das heimliche Dunkel, welches die engen, unregelmäßigen Fenster, der mangelhafte Verschluß und die bunten Gläser hervorriefen, beseitigt. Als einmal der Glasverschluß keine Schwierigkeiten mehr hatte und allgemein geworden war, öffneten sich förmlich die Häuser dem Lichte, wie sich die Geister dem Lichte des neuen Jahrhunderts, der Humanität, der Wissenschaft, der Freiheit des Gewissens und

des Denkens öffneten. Die ganze Straßenwand fast wurde in den städtisch engen Häusern zu Fenster und nichts als Fenster, zwischen denen nur so viel Gemäuer oder so viel von Balken stehen blieb, um das Obere zu tragen. Das Bedürfniß nach Licht wollte selbst die zierlichen Glasmalereien nicht mehr dulden, welche, wie wir gesehen haben, Wappen und kleine Bildchen darstellend, noch eine Zeitlang als heiterer Schmuck zwischen den kleinen Scheiben in der Bleifassung saßen.

Die Renaissance hatte ferner, wie sich das von selbst versteht, mit den Kunstformen der Gothik aufgeräumt; das Winkelwerk der Zimmer hatte sich einigermaßen der Ordnung gefügt, wenn es auch aus alten Häusern nicht so leicht zu beseitigen war; Kasten und Sitze hatten sich allgemach von den Wänden gelöset und in Structur und Ornamentik dem neuen Stile gehuldigt.

Nichtsdestoweniger, obwohl alles Detail in seiner künstlerischen Physiognomie geändert worden, blieb der allgemeine Eindruck der Wohnung dem früheren nicht ungleich. Es blieb ein ernster, solider, stimmungsvoller Charakter, der ebensowohl auf der Solidität eines gesunden Geschmacks wie auf den Materialien beruhte, welche noch nicht wie in späterer Zeit mit eitlem Putz verziert oder mit Papier ersetzt waren. In der besseren Wohnung gab das Holz, das in seiner Naturfarbe gelassen und mit der Zeit dunkler und wärmer wurde, den Ton an, und Nußbaum- und Eichenholz, welche sich auch heute noch als die künstlerisch verwendbarsten Holz-

arten erweisen, waren damals die gebräuchlichsten. Nur zuweilen, wenn eben alles im Zimmer mit Holzarbeit bedeckt ist und der ganze Raum dem Innern eines Kastens gleicht, wie das im sechszehnten Jahrhundert nicht selten der Fall war, möchte man fast sagen, daß des Holzes zu viel sei. Ebenso ist auch nach der Richtung zuweilen des Guten zuviel geschehen, daß alles, Rahmen und Gliederungen wie Füllungen, mit ornamentalem und figürlichem Schnitzwerk bis zu miniaturartiger Ausführung über und über bedeckt wurde, sodaß man aus Furcht beständig zu zerbrechen und zu zerstören nicht zu behaglicher Existenz gelangen konnte. Allein solche Fälle sind Ausnahmen, die nur zeigen, welchen Werth man auf eine derartige, in sich so berechtigte und gehaltvolle Decoration legte. Neben dem Holz waren es dann die gestickten und gewebten Vorhänge und Decken, die heitere Farben zu dem Ernst der Holzverkleidung brachten. So hat auf den alten Zeichnungen und Bildern oft selbst eine bescheiden bürgerliche Behausung einen Reiz, den der Künstler nur herausgenommen, aber nicht hineingelegt haben kann.

Dieser Charakter änderte sich auch nicht oder doch sehr wenig bis in die zweite Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts hinein, obwohl der Kunstgeschmack verschiedene Wandlungen erlitt und die Architektur schon seit der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts mit starken Schritten einer Umgestaltung in das Barocke entgegenging. Es mußte davon auch die Kunst im Hause berührt werden, und wenn die Bauwerke Glieder, Profile, Ornamente übertrieben, um eine stärkere Wirkung

von Licht und Schatten zu erreichen, so konnten die Möbel nicht ganz frei davon bleiben.

Diesen Charakter einer übertriebenen Schwere, selbst einer gewissen Plumpheit tragen die Holzmöbel der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts fast durchweg; namentlich sind es die niederländischen, die wir nicht bloß aus den Genregemälden, sondern auch aus eigenen Entwürfen von Vredeman Vriese, Crispin de Passe und anderen kennen. Nicht minder ist es den französischen Möbeln aus der Periode Ludwigs XIII. unmöglich, sich dem gleichen Charakter zu entziehen. Diese Möbel sind gewöhnlich gut in ihrem Grundbau, aber dieser ihr architektonische Theil ist oft auch eben zu sehr Architektur, sowohl im Entwurf der Façade, wie in den Gliedern. Es giebt daran Bogen und Säulenstellungen, welche Tischplatten tragen, und diese Säulen sind dorisch oder ionisch oder römisch nach den architektonischen Verhältnißmaßen, von denen damals zahlreiche Bücher auf das genaueste handelten. Ein Tisch gleicht somit im Kleinen einer Halle, ein Kasten einem Hause. Auch wo diese Nachahmung der Architektur nicht so direct ins Auge fällt, sind doch die Glieder, z. B. die Tischbeine, über die Maßen schwer und massiv, obwohl reich profilirt, und was die Füße betrifft, welche die Renaissance eher leicht und schlank oder ein wenig zugespitzt machte, um das Möbel beweglicher erscheinen zu lassen, so sind sie selbst bei Tischen entweder durch ein kastenartiges Basament ersetzt oder schildkrötenartig breit und plump gehalten. Das Geräth erscheint dadurch wie mit dem Boden

zusammengewachsen oder hausartig aus dem Grunde erbaut, ähnlich wie im späteren Mittelalter das Geräth mit der Wand eines geworden war. Zum Unglück gesellte sich, eine Folge der barocken Ornamentik, zu all der Schwere, Ueberladung, zu all dem ausgeschweiften Zierath auch noch das Knauf- und Zapfenwerk, welches, wohl ursprünglich von der Holzdecke entlehnt, nun auch unter den Tischen eine verhängnißvoll unbequeme Rolle zu spielen begann.

Indessen gibt es von dieser allerdings den Charakter beherrschenden barocken Art des Mobiliars auch Ausnahmen und zahlreiche Ausnahmen, bei denen wohl die Tradition vor Plumpheit der Verhältnisse und Ueberladung des Ornaments bewahrt hat, sodaß die noch immer richtig gedachte Construction nur um so mehr ins Auge fällt. Solche Arbeiten erscheinen heute oftmals mustergültig; wenigstens können wir ihnen zahlreiche, heute sehr wohl verwendbare Motive entnehmen und das umsomehr, als diese Periode sich in neuen Ideen für das Mobiliar geradezu erfinderisch zeigt. Eben jene erwähnten Zeichnungen von Vredeman Vriese und Crispin de Passe zeigen z. B. für Credenzen, Schenktische, Schaukästen eine Fülle verschiedenartiger und in der Hauptsache glücklicher Formen. Es kam dazu, daß in den Niederlanden, wo damals für den Norden der Hauptsitz der Fabrication reicherer Möbel war, sowohl für den Gebrauch im eigenen, so wohlhabenden Lande wie für den Export, daß dort neben der Schnitzerei auch eine andere Art der Holzornamentik geübt wurde, welche sich durchaus mit der weitausladenden,

stark profilirten Gliederung nicht vertrug. Das ist die Holzintarsia oder Marqueterie, welche bisher in Italien so wundervolle Arbeiten geleistet hatte. Jetzt schlug sie auch ihren Sitz am Niederrhein und in Holland auf und desgleichen in Augsburg und Nürnberg, wo sie alsbald dem Geschmack des Rococo dienen sollte, um mit demselben unterzugehen. Damals aber, in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, schuf sie in Deutschland wie in Holland reizende und gefällige Gegenstände, indem sie Tische und Schränke, auch wohl Thüren und ihre Fassungen und Krümmungen, hier und da selbst noch die Wände, mit zierlichen, mehrfarbigen Ornamenten überzog, mit Blumen und Vögeln, zwischen welche sie auch wohl andere Thiergestalten und einzelne Menschenfiguren einstreute. Seltener war es, daß sie sich auf Darstellungen von Landschaften, Architekturen, oder gar auf Genre- und historische Gemälde einließ, wohin sich die italienische Marqueterie schon in der zweiten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts verirrt hatte.

Dasselbe Verhältniß des Guten und Verwerflichen neben einander haben wir auch bei den Sitzmöbeln, bei denen entschiedener noch als früher der Gebrauch der Sessel vor dem der Bänke überwiegt. Dies ist die Zeit, in welcher die hölzernen, heute sogenannten Bauernsessel vorzugsweise in Anwendung kamen, Stühle mit vier geraden, aber schräg eingesetzten, gedrehten Beinen, mit einer über und über barock oder phantastisch geschnitzten, aus einem Brett bestehenden Rücklehne, die an Härte und Unbequemlichkeit nichts zu wün-

schen übrig lassen, selbst wenn sie nicht einmal, was auch wohl vorkam, auf dem Sitz beschnitzt waren. Neben ihnen begegnen uns zahlreich kleine, lehnenlose Stockel, deren Beine, aus zwei Brettern bestehend, in barocken Linien ausgeschweift und durchbrochen sind. Auch finden sich unter den Entwürfen Vredeman Vriese's — und dergleichen mochte im Gebrauch auch nicht gerade selten sein — äußerst steife Armsessel aus Holz geschnitzt oder vielmehr gezimmert, ohne alle Polsterung, deren Rücklehnen, senkrecht hoch über den Kopf des Sitzenden aufsteigend, einer giebelförmig abgeschlossenen Hausfaçade gleichen.

Diesem Gestühl zur Seite sehen wir aber häufig und in vornehmeren Zimmern gewöhnlich eine ganz andere Art von Sesseln, die, wenn nicht gerade in den Verhältnissen, doch in ihrem Bau und in ihrer Art für uns heute oft mustergültig sind. Wir finden sie überall auf den Genrebildern der feineren Maler, eines Terburg oder Metzu, zahlreich auch in den vollkommen zeitgemäßen Interieurs auf den Kupferstichen Abraham de Bosse's, und es sind ja auch nicht selten Exemplare davon noch in Wirklichkeit erhalten. Die Sessel sind noch aus dem Geraden construirt, aber im Ganzen breit und bequem, nur zuweilen mit zu wenig tiefem Sitz, was durch die Mode der großen, mit Spitzen ausgefüllten Stulpstiefel veranlaßt sein mag. Die Pfosten der Rücklehne, welche nicht über den Kopf des Sitzenden aufzusteigen pflegen und oben meist mit einem fransenumsetzten Knauf endigen, sind gewöhnlich mit einem breiten Streif desselben Stoffes, womit der Sessel

überzogen ist, verbunden; der Sitz ruht auf vier gedrehten oder geschnitzten, unten durch Querhölzer verbundenen oder gekreuzten Beinen. Das Holz ist Eichen oder Nußbaum, zuweilen schwarz gebeizt, der Ueberzug Sammet oder schwere Seide, mit Goldfransen rings besetzt, oder gepreßtes und in zierlichen Ornamenten nach spanischer Art geschnittenes Leder, das mit gewaltigen soliden Metallknöpfen befestigt und gemeiniglich wohl gefärbt und vergoldet war. Es ist ein stattliches Stück Möbel, dieser Sessel, gediegen in seiner Weise, richtig in der Construction, allem eitlen, kleinlichen, koketten Zierath entsagend, ja mitunter von höchst auffallender Einfachheit. Vielleicht eben darum macht er bei gesunder Form und echten, kostbaren Stoffen den Eindruck vornehmer Würde, die nicht auf Behaglichkeit, aber doch auf raffinirte Bequemlichkeit Verzicht zu leisten vermag.

Somit können wir uns, wenn wir alles überschlagen, die Stoffe, die Formen, die Farben, wohl den angenehmen und echt künstlerischen Eindruck erklären, den uns die Innenräume auf den Gemälden jener Zeit mit ihrem Schmuck und ihrer Ausstattung machen, obwohl die Architektur und was von ihr abhängig ist, bereits unter der Herrschaft der Barocke stehen. Es scheint das auch den Künstlern vollkommen bewußt gewesen zu sein, denn wir sehen sie diesen Eindruck durch malerische Mittel künstlich erhöhen. Sie wissen das Helldunkel, die Zwielichtstimmung, die geheimnißvollen Schatten der Tiefe bei dem meist geschlossen einfallenden Lichte vortrefflich zu behandeln; sie geben gern einen

farbigen orientalischen Teppich, sei es auf dem Boden, sei es über den Tisch herabhängend, in den Vordergrund, um zu der eintönig meist braunen oder sehr abgetönten Wand den Gegensatz zu bilden; vor allem aber lieben sie es, und ich erinnere hier z. B. an Pieter de Hooghe's Meisterwerke, den größten Zauberer, das goldene Sonnenlicht, hereinspielen zu lassen und damit die Stimmung, die ohnehin voll Behagen und Frieden ist, förmlich zu verklären und zu wahrhaft poetischer Wirkung zu erheben.

Sicherlich hängen hier die Kunst und die Wirklichkeit eng mit einander zusammen, denn sowie die reizenden Darstellungen aus der Kunst verschwinden, verschwinden sie auch aus dem Leben, oder vielmehr umgekehrt: sobald der veränderte Kunstgeschmack die Wohnung umschuf und ihr den geschilderten Charakter nahm, da muß dergleichen auch in der Kunst aufhören, denn das Auge des Künstlers sieht es nicht länger.

In der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts geschah in der That diese Umwandlung unter dem Einfluß des französischen Geschmacks, der seit dieser Zeit zur Herrschaft kam. Das Bürgerhaus mochte mit seinem soliden Hausrath, der sich von Geschlecht zu Geschlecht vererbte, noch viel der alten, anheimelnden Behaglichkeit behalten, so lange eben dieser Hausrath vorhielt und nicht mit modischem vertauscht wurde; die vornehme Wohnung dagegen fügte sich völlig dem neuen Geschmack, der einerseits wohl ausgesuchte Bequemlichkeit anstrebte, andererseits aber es auf kalte Pracht,

auf äußeren Schein abgesehen hatte und dabei alle Solidität, constructive Gesetzmäßigkeit, angemessene Ornamentation aus den Augen setzte. Konnte man den Kunstcharakter der Wohnung des sechszehnten Jahrhunderts, namentlich der venetianischen, als vornehm und warm bezeichnen, so wurde er jetzt vornehm und kalt, und diese beiden Eigenschaften, die sich für uns in moderner Zeit fast untrennbar verschmolzen haben, ja zuweilen identisch geworden zu sein scheinen, sind der Prachtwohnung, dem eleganten Salon bis auf den heutigen Tag geblieben.

Ein französischer Schriftsteller berichtet, daß die Marquise von Rambouillet, die Urheberin des modernen Salons, als sie ihr neues Hotel einrichtete, es zum ersten Mal gewagt habe, einen Salon blau zu decoriren, während bis dahin Roth und Braun die allein herrschenden Farben gewesen seien. Dieser ihr blaue Salon ist eine historische Berühmtheit in der modernen Sittengeschichte geworden, wenn sich auch die Thatsache, daß er mit der Farbe seiner Decoration der erste gewesen sei, bezweifeln läßt. Dennoch liegt auch hierin eine gewisse geschichtliche Wahrheit, nur müssen wir die Sache allgemeiner fassen. Seit der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts — das Hotel Rambouillet bestand damals schon einige Jahrzehnte — beginnen in Frankreich die kalten Farben, insbesondere Blau, als Wanddecoration an die Stelle der warmen zu treten, die durch Roth und Braun vor allem repräsentirt sind. Noch haben damals die Farben einige Kraft, denn der Geschmack Ludwigs XIV. hatte

es keineswegs auf Feinheit abgesehen, sondern liebte starke Wirkung, entschiedene Gegensätze. Im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts, als mit dem Rococo die Vorliebe für das Zarte kam und der Geschmack geradezu schwächlich wurde, verblassen die Farben: das Blau verwandelt sich in Lichtblau, Goldgelb in Schwefelgelb, vom Roth bleibt nur noch Rosa, und auch diese Töne werden verwaschen und verdünnt, bis sie sich dem Weiß nähern oder in Hellgrau zerfließen. Entsprechend tritt auch sehr charakteristischer Weise häufig Silber an Stelle von Gold sowohl in den Ornamenten wie in den Umrahmungen. Dazu kommt nun die Vorliebe für Stuccatur, für das todte Weiß des Gipses und seine grauen Schatten, welche den Plafond einnehmen und vom Plafond auf die Wand, auf die Vertäfelung und Lambris, auf das Holz der Thüren und Fenster überspringen. Mit dem Verblassen der Wände kann auch das Holz seine natürliche, mit der Zeit immer dunkler, wärmer und schöner sich gestaltende Färbung nicht behalten. Es wird ebenfalls gewissermaßen in Stuck verwandelt, indem es einen weißen Anstrich von Oelfarbe erhält, dem vielleicht, um es gar zu Stein zu erheben, als ob marmorne Thüren besonders praktisch oder schön wären, eine leichte, graue Marmorirung hinzugefügt wird. Aehnlich geschieht es den Möbeln, deren Holzwerk in seiner Natürlichkeit ebensowenig bestehen kann: auch dieses muß seinen weißen Anstrich erhalten, der sich ja von dem Schmutz der Zeiten durch Abwaschen bequem reinigen oder auch mit leichter Mühe durch neue Tünche ersetzen läßt. Auf

diese Weise sind in zahlreichen alten Häusern und Palästen die schönsten Holzschnitzereien an Thüren und Wänden durch ewig erneuerten Anstrich, wenn nicht zu Grunde gerichtet, doch völlig zugedeckt und den Blicken entzogen worden. Schließlich blieb, außer seidenen Möbelüberzügen oder Gobelins, von Farbe im ganzen Salon nichts übrig, und damit doch das Weiß einen Gegensatz hätte und dem Bedürfniß nach Prachtentfaltung Genüge geschähe, wurden Ornamente und Stabwerk reichlich vergoldet, ein decoratives Verfahren, über dessen Werth und Wirkung an anderen Stellen die Rede sein wird.

Aber es ist diese Verblassung, diese Kälte oder Entsagung der Farben nur eine Art von Veränderung, welche mit der Decoration der Wohnung seit der Herrschaft des französischen Geschmacks vor sich ging. Die Veränderung betraf ebensosehr den Stoff und das Ornament, letzteres in seiner Form wie nach seinen Gegenständen. Ich will hier, da wir weiter unten darauf zurückzukommen haben, nicht von der Decoration der großen Repräsentationssäle reden, als deren bedeutendster in dieser Kunstperiode entstandene Vertreter der große, von Lebrun geschmückte Saal im Schlosse zu Versailles gelten mag. Es ist zudem eine rein der hohen Kunst angehörende Decoration, in welcher die alten, Architektur, Malerei und Plastik vereinenden Traditionen der großen italienischen Meister lebendig fortwirken, wenn auch Stil und Ausbildung des Details unter dem Zeitgeschmack stehen. Ich will mich auf diejenigen Räume beschränken,

welche wirklich zur Wohnung oder dem Gebrauche der Gesellschaft gedient haben.

Hier wird man zunächst die Bemerkung machen müssen, daß die Holzarbeiten als Wandbekleidung mehr und mehr außer Gebrauch kommen, oder daß man sie, wie ich soeben bemerkt habe, wo sie existirten, mit hellerer Farbe übertünchte, um ihnen sowohl den Charakter des Holzes als auch die dunkle Färbung zu nehmen. Vollständig freilich wurden sie selbst im achtzehnten Jahrhundert nicht außer Gebrauch gesetzt, gewöhnlich aber auf Lambris von der Höhe der Parapetmauer oder auf Thür- und Fensterfassungen beschränkt. Zuweilen behauptet sich dabei auch die natürliche Holzfarbe, es pflegen dann aber wohl die Ornamente vergoldet zu sein. Wo aber auf der Wand der decorirende Künstler plastischen Schmuck bedurfte, da wurde die Schnitzerei durch Stuckarbeiten, in manchen Fällen auch durch Marmor ersetzt, der im Norden nur die Kälte des Raumes zu erhöhen vermochte.

Dagegen ging der Gebrauch der gewebten Stoffe zur Wandbekleidung allerdings fort, ja die Gobelins erhielten einen erneuerten Aufschwung, als unter Ludwig XIV. durch Colbert die alte, im sechszehnten Jahrhundert gegründete Fabrik der Brüder Gobelins vom Staat übernommen wurde, dennoch wurde die Anwendung eine andere und selbst eine beschränktere. In früherer Zeit war jedes Stück Gewebe dieser Art mit figürlichen oder ornamentalen Verzierungen zum Schmuck der Wand recht gewesen, und man hatte es als Rücklaken mancher Orten verwenden können. Das kam in

der That aus der Mode. Der Gebrauch wurde schematischer. Die kleinen Stücke, die besonders dafür gearbeitet wurden, setzten sich als Ueberzüge auf den Sitzmöbeln fest, und die größeren Stücke wurden in die architektonische Eintheilung der Wand mit Umrahmungen eingefügt. Da man nun zugleich technisch auf eine möglichst vollendete, gemäldeartige Durchführung der Gegenstände ausging, was früher nur vereinzelt geschehen war, so vertheuerte sich das Product und konnte alsbald nur noch in der Behausung der Reichsten Aufnahme finden, das Bürgerhaus aber verlor damit einen belebenden und erwärmenden Schmuck. Schlimmer noch erging es den Ledertapeten, die im siebzehnten Jahrhundert noch vielfach im Gebrauch blieben, wenn auch mit veränderter Ornamentation, indem die großen, aus Baugliedern gebildeten, willkürlichen Ornamente mit Blumen dazwischen sich verwildert und formlos über die goldene Fläche verbreiteten. Das achtzehnte Jahrhundert suchte zwar Anfangs diesen Effect zu mildern, aber bald sah es ein, daß die Ledertapete überhaupt für seinen zarten Geschmack eine zu solide Decoration sei, und es ließ sie darum gänzlich aus der Mode fallen.

Nicht so erging es den rein gemusterten Geweben, den Stoffen von Seide, Sammt und Wolle. Die beiden letzteren traten allerdings im achtzehnten Jahrhundert vor der Seide und einem schlechteren Concurrenten, der Baumwolle, zurück, aber im allgemeinen konnte die Wohnung der gewebten Stoffe nicht entbehren, wenn sie dieselben auch mehr jenen Zimmern vorbehielt, welche die gemüthliche Seite des Lebens vertraten

also dem Boudoir, dem intimeren Salon und dem Schlafzimmer. Die glatte und leichte Seide, zumal in der lichten Färbung des achtzehnten Jahrhunderts, zog man der schweren Wolle und dem schattig dunklen Sammt unter allen Umständen vor, und wo die Seide zu theuer war, da trat nun der Baumwollstoff als billiger Ersatz ein. Schon vorher hatte man angefangen die stofflichen Muster auf Leinwand aufzudrucken, um so ein billiges Material zu erhalten; man versuchte dasselbe jetzt mit der Baumwolle und indem man einen künstlichen Glanz hinzuzufügen lernte, erhielt man im Zitz das gewünschte Surrogat der Seide, das sich jeder Ornamentation, jeder Färbung, selbst dem zartesten Blumenschmuck gerecht erwies. Auch das war noch nicht genug; man wollte es noch billiger und bequemer haben und fand auch für diesen Wunsch das entsprechende Material in den chinesischen Papiertapeten, auf welche man zeugdruckähnlich die einfacheren Gewebe, namentlich Baumwollmuster, übertrug. So kamen unsere Papiertapeten im achtzehnten Jahrhundert in Gebrauch. Sie sind allerdings ein sehr guter Ersatz für die schablonirte decorative Wandmalerei und thun als solcher mit Recht noch heute ihre Dienste; sie überschreiten aber ihre Grenzen, wenn sie mit künstlicher Perspective und Schattengebung eine architektonische Wand imitiren oder wenn sie sich zu Gemälden und überhaupt figürlichen Darstellungen versteigen. Beides ist versucht worden.

Wir sehen somit, stofflich ist die Veränderung der Wanddecorirung in dieser Periode nicht gering; bedeutender

aber noch ist diejenige, welche mit der formellen Seite des Ornaments vor sich ging. Die Periode Ludwigs XIV. begann mit äußerst schweren Formen. Was Lepautre, der fruchtbarste Ornamentist dieser Zeit, geschaffen hat, seine Kamine, Thüren, Wanddecorationen, Friese, Panneaus u. s. w., das steht fast noch mit beiden Füßen in der späteren, auf römischen Elementen beruhenden Renaissance, aber es ist über die Maßen verwildert, überladen, plump und massig. Wenn man seine geschwungenen Akanthusrollen ansieht, so schwirrt es einem vor den Augen; das ist nicht geschwungen, das ist geworfen. Was in diesen Voluten lebt und sich bewegt, Kinder und Thiere, Jagden und Kämpfe, das ist alles in furchtbarer Unruhe, in wild aufgescheuchter Bewegung, es rennt und stürmt dahin. In den Panneaus ist alles gedrängt und gehäuft, kleine Bilder, die in Rahmen sich befinden, verschwinden gegen die Ueberfülle des ornamentalen Wustes von Figuren, Thieren und sonstigen Gegenständen, welche sie umgeben. An den Kaminen stehen kolossale Marmorfiguren, die sich halben Leibes über das Gesims legen, oder sie stehen gar darauf, um den Rahmen eines Bildes zu tragen. Es ist eine Kunst, die sich überall breit auflegt, wo sie erscheint.

Solcher Ueberfüllung und Gewaltsamkeit machte freilich noch die spätere Regierungszeit Ludwigs XIV. ein Ende: sie paßt nicht mehr zu dem Geist der steifen, ceremoniösen Etiquette. Das Wilde wurde damit wohl gezähmt, nicht aber verschwand die Willkür. Ja grade die Willkür wurde alsbald

mit dem Rococo zum Prinzip erhoben und in Methode gebracht. Was grade war, wurde nun gebogen und gebrochen, was eckig, wurde rund, aber nicht in regelmäßiger Curve, sondern in unregelmäßiger Schweifung; was symmetrisch war und seiner Natur nach sein sollte, das wurde in eine Form gebracht, wo das Rechts und Links, das Unten und Oben einander nicht mehr entsprachen, sondern absichtlich ungleich gebildet waren.

Diese Umgestaltung des Ornaments, zu welcher noch als eine besondere, alles beherrschende Form, das Muschelwerk mit seinen unregelmäßigen Krümmungen, mit seinen Zacken und Spitzen hinzukam, übte natürlich ihren Einfluß auf die Decoration der Wand. Der französische Geschmack dieser Periode, an die architektonische Wand der Renaissancezeit anknüpfend, liebte eine gewisse Gliederung der Wand mit Anschluß an die Verhältnisse der Thüren, Kamine und Fenster, eine Gliederung, welche durch plastische Stäbe und Umrahmungen bezeichnet war. Diese wurden nun der unregelmäßigen Linie unterworfen und namentlich in den Ecken mit dem entsprechenden Ornament versehen. Die Felder selbst, die hierdurch entstanden, wurden mit dem zeitgemäßen Ornament ausgefüllt, das sich im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts immer mehr zu zierlichen Blumenranken nach ursprünglich chinesischen Mustern ausbildete. Besonders bevorzugte Felder waren diejenigen über dem Kamin und über den Thüren, die mit Vorliebe ein Gemälde zum Schmuck erhielten. Ueberhaupt spielt bei diesem Stil, selbst noch im

achtzehnten Jahrhundert, die Decorationsmalerei eine Rolle, die sie heute, wo sie zur Schablonen- und Tapetenmalerei herabgesunken oder wo die Malerei von Staffeleibildern an ihre Stelle getreten ist, gänzlich verloren hat. Es waren nicht die schlechtesten Künstler, welche für die vornehmen Salons die Decorationen schufen, und wenn wir uns mit ihrem Stil, mit ihrem schwächlichen, nichtsdestoweniger in seiner Zartheit reizenden Colorit, sowie mit ihren Gegenständen vertragen haben, so müssen wir ihnen zugeben, daß sie viel Liebenswürdiges und Anmuthiges geschaffen haben. Sie malten auf die Stuckwand oder auf Seide, deren glänzender Schimmer ein Lustre über die Bilder warf, das den Gegenständen ganz angemessen schien. Diese Gegenstände, den Räumen, die sie schmückten, wohl entsprechend, gaben idealisirt wieder, was das Leben bewegte. Die Künstler malten die Seele der Gesellschaft und diese Seele hieß Liebe, aber Liebe ohne Leidenschaft, ohne verzehrendes Feuer, ohne tragischen Schluß. Diese Kunst wollte wie die Gesellschaft nur das Heitere im Leben und sie verwandelte alles in ein Idyll, die Götter und die Menschen, sich selbst und ihr Thun und Treiben. Liebende Götter, scherzende Kinder, schnäbelnde Tauben, schmachtende Schäfer, kosende Pärchen, das waren die Gegenstände der Kunst, welche über Thüren und Kaminen ihren Sitz erhielt und von dort sich bald über die ganze Wand verbreitete, ihre Arabesken belebte, in dem Rahmenwerk der Bilder und Spiegel sich festsetzte und endlich das ganze Mobiliar, jedes bewegliche Stück im Zimmer ergriff.

Mit diesem, dem Mobiliar, waren währenddeß nicht minder bedeutende Veränderungen vor sich gegangen und hatten vor sich gehen müssen, denn jene Formen der Renaissance, welche namentlich der niederländische Geschmack in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts herausgebildet hatte, waren einerseits zu schwer, zu massig, andrerseits zu regelrecht in der Construction. Dem ersten Umstande erlagen die großen geschnitzten oder mit Marqueterie geschmückten Wandkasten, welche bisher ein so stolzer Schmuck der Wohnung gewesen waren, nun aber in die Vorzimmer, in die Garderoben, im Bürgerhaus allenfalls auch in die Schlafzimmer verwiesen wurden. Sie sollten die neue Wanddecoration nicht verdecken und paßten überhaupt mit ihrer Gediegenheit nicht zur Leichtigkeit des neuen Stils. Das Bedürfniß der neuen Gesellschaft konnte ihrer in allen Wohn- und Gesellschaftsräumen völlig entbehren. An ihrer Stelle wurden die Tische und Sitzmöbel vermehrt, oder da man doch der Kasten nicht entrathen konnte, so brachte man statt ihrer die niedrigen Trumeaukasten und die mit Schiebladen versehenen Commoden auf, deren Gebrauch ganz der neuen Zeit angehört. Von dieser Möbelart ist noch so viel aus dem vorigen Jahrhundert erhalten, daß ich nur daran zu erinnern brauche, wie die geschweifte Linie der ganzen Form der Commode sich bemächtigt, wie Rococoornamente in eingelegter Holzarbeit sie überziehen, wie der damals überall gesehene Bronzebeschlag an den Ecken, Schlüssellöchern, Handgriffen ihnen eine äußerlich glänzende Zierde verleiht.

Derselbe Schmuck an Marqueterie und Bronze geht auch auf die Tische über, und indem der erstere namentlich die Tischplatten überzieht, macht er die farbigen Decken, welche bisher, wie wir gesehen haben, einen so wohlthuenden Schmuck im Zimmer abgegeben hatten, überflüssig, oder vielmehr sehr ungelegen, da sie nur einen anderen Schmuck verdeckt hätten. Die frühere Zeit hatte auf die Verzierung der Platte, die ja dem Gebrauche bestimmt war, meist sehr wenig Gewicht gelegt. Der neue Geschmack konnte sich auch mit kalten marmornen Tischplatten befreunden, die jedenfalls der Wohnlichkeit und Behaglichkeit nicht günstig sind.

Bedeutender noch war die Aenderung, welche mit diesem Möbel, sowie mit dem Sitzmobiliar in der Construction vor sich ging, indem alle tragenden und stützenden Theile nun in der geschweiften und gebogenen Linie gearbeitet wurden und nicht mehr in der geraden. Da solche Schweifung gegen die Natur des Holzes ist, das in dem geraden Wuchs seine Stärke hat, so wird das Geräth dadurch sowohl für das Auge wie in Wirklichkeit gebrechlicher, und mit diesem Eindruck kann die Veränderung keine Verschönerung sein. Sie hatte aber noch eine andere Folge, die nur mit der geschweiften Linie möglich war. Man versuchte in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts vielfach die Gestalt der Sessel dem neu auflebenden Bedürfniß des Salons nach größerer Bequemlichkeit gerecht zu machen. Man machte zur Zeit Ludwigs XIV. die Sitze niedriger und, was wieder eine größere Schwere der Beine verlangte, die Rücklehnen höher, sodaß dieselben

bis über die Kopfhöhe hinaufstiegen. Die Sessel erhielten damit die Gestalt, welche wir heute häufig in modernen Speisezimmern finden und die in der Redeweise unserer Tischler und Tapezierer als die gothische bezeichnet wird. Diese Form ging, mit und ohne Armlehnen, in das achtzehnte Jahrhundert hinüber, aber sie war immer noch zu steif für das Bedürfniß der Rococogesellschaft, welche, um den Geist zur Causerie völlig frei und ungenirt zu haben, für den Körper die größtmögliche Bequemlichkeit verlangte. Da kam nun die geschweifte Linie, der man das Holz bereits unterwarf, zu Hülfe. Man konnte nun der Rücklehne jede beliebige Form geben und sie, von guter Polsterung unterstützt, ganz der Bildung und der Schwäche des menschlichen Rückens anpassen. Die Armlehnen krümmte man ähnlich, der niedrige Sitz war bereits gegeben; man brauchte ihn nur tiefer und breiter zu machen und gut zu polstern und der moderne Fauteuil, das ideale Sitzmöbel des Salons, war fertig. Diese Entwicklung vollzog sich in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. In gleicher Weise wurde natürlich das Sopha umgebildet, das, wie wir gesehen haben, aus der alten Banktruhe hervorgegangen war, doch erreichte es in seiner Rococogestalt niemals die Bequemlichkeit, noch auch die künstlerisch befriedigende, wie naturgemäß erscheinende Form, welche der orientalische Divan darbietet, da die dünnen geschweiften Beine, die mageren Armlehnen zu dürftig und schwächlich aussehen im Vergleich zur Breite des Sitzes und der Rücklehne. In Bezug auf Farbe, auf Stoff und Musterung des

Ueberzuges machten Sessel und Sopha natürlich den Wandel des Zeitgeschmacks mit, den ich schon geschildert habe; ich habe auch bereits angedeutet, daß die Gobelinsfabrikation sie zum Lieblingsplatze erkor und Sitze und Rücklehnen mit umrahmten Genrebildern, mythologischen Scenen und Landschaften schmückte. Die Bequemlichkeit litt nicht darunter und die Aesthetik dieser Zeit, die ohnehin alles Gesetzmäßige verspottete und der bizarren Laune huldigte, beruhigte sich dabei.

Mit dieser Umgestaltung der Sitzmöbel war eine gewisse Behaglichkeit wenigstens in einen Theil der Wohnung wieder hineingekommen, die im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts durch den französischen Geschmack verloren gegangen war. Es ist auffallend, und doch aus culturgeschichtlichen Gründen sehr wohl begreiflich, wie kalt, nüchtern und leer namentlich die Pracht- und Gesellschaftszimmer in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts werden. Es liegt die Ursache dieses Eindrucks nicht bloß in dem Wechsel der Farben oder in der Veränderung des Kunststiles; sie liegt mit darin, daß alle Pracht den Wänden und dem Plafond zugute kommt, die übrige Ausstattung der Räume aber, wofür uns schon die Ausweisung der geschnitzten Kasten ein Beispiel war, vernachlässigt wird. Die Steife des Hofceremoniells verlangte keine Sitzmöbel oder deren sehr wenige, und es genügen daher in den Prachtsälen meist ein Paar Tische, die mit marmorner oder sonst kostbar verzierter Platte auch nur zum Staate dastehen. Da nun damals jene steife Etiquette in der Gesellschaft tiefer und tiefer

drang, so übte sie auch den gleichen Einfluß auf die Gesellschaftsräume.

Gewiß trug auch der ausgedehnte Gebrauch, den man damals vom Krystall- und Spiegelglas in der Wohnung zu machen begann, nicht zu deren Erwärmung bei. Zuerst begnügte man sich einen Spiegel über den Kamin zu setzen an Stelle des bisher dort üblichen Bildes, eine Sitte, die sich noch bis auf den heutigen Tag nicht ohne Grund erhalten hat, dann fügte man die Spiegel in die Wände als Füllung ein und umkleidete das Zimmer wohl gänzlich damit. Eine solche Wandverzierung vermag unter Umständen bei starker Kerzenbeleuchtung und zahlreicher, bewegter Gesellschaft wohl eine feenhafte Wirkung zu machen, aber zum ruhigen Aufenthalt schafft sie das Zimmer vollkommen unbehaglich. Gebessert wurde das Uebel grade nicht, wenn man, wie es wohl geschah, Blumengehänge und Blumenvasen auf die Spiegelwand malte. Zu dieser Glasdecoration paßten denn auch allerdings die Glaslustres mit ihren unruhigen spielenden Lichtern, welche die schöngeformten Messinglustres des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts ersetzten, besonders diejenigen, welche aus kleinen facettirten Glasstücken tausendfach zusammengesetzt waren. Bei ihnen ging die Form, auf deren Schönheit die venetianischen Glaslustres immer noch achteten, ganz in dem Geflimmer der ausstrahlenden Reflexe unter.

Aber es waren nicht nur die Prachtgemächer, es waren auch die eigentlichen Damenzimmer, der Salon und das Boudoir, welche sich bis in das achtzehnte Jahrhundert hinein

der Kälte und Leere verfallen zeigen. Auch das wird begreiflich, wenn man bedenkt, daß zu dieser Zeit die Unterhaltung des Salons entweder unter der Hofetiquette stand, oder unter jener gelehrten, literarischen Pedanterie, welche Molière in seinen Lustspielen geißelt. Die Ungezwungenheit geistreicher Causerie kehrte erst unter der Regierung Ludwigs XV. wieder zurück. Unter seinem Vorgänger war der Salon von einer Unsitte entstellt worden, die im spanischen Alkoven, der damals nach Frankreich herüberkam, ihren Ursprung findet. Man zog nämlich eine Balustrade, von der auch Säulen zum Plafond aufstiegen, mitten durch das Zimmer und theilte es so in zwei Theile. In einem derselben, den man mit einem früher schon ähnlich gebrauchten Worte die Ruelle nannte, wurde ein Paradebett aufgestellt, auf welchem die Dame des Hauses liegend ihre Freunde empfing. Nur die intimeren derselben wurden in die Ruelle zugelassen, und es wird als gewöhnliche Sitte erzählt, da die Sessel nicht ausreichten, daß die Herren ihre Mäntel auf den Boden legten und sich darauf setzten. Unter den Radirungen Lepautre's befinden sich mehrere Entwürfe für diese Einrichtung des Salons, welche, obwohl sie von verschiedener Seite, wie z. B. im Hotel Rambouillet, verschmäht wurde, doch zu ziemlicher Verbreitung gelangte.

Anders freilich sehen Salon und Boudoir um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts aus, als Rococo und Causerie in höchster Blüthe standen. Statt der Leere möchte man in mancher Beziehung eher von Ueberfüllung reden, denn die Zeit des Rococo ist die Zeit der Bagatellen, und

mit Kleinigkeiten aller Art mußte das Zimmer ausgefüllt sein. Hier befanden sich Nippsachen auf den Etagèren, Gruppen von vergoldeter Bronze, Liebesgruppen natürlich, standen auf den Trumeautischen, auf den Kaminsimsen und zeigten im Spiegel ihre Rückseiten, zwischen ihnen hatten Uhren ebenfalls mit reicher Vergoldung ihren Platz; die Wände trugen Leuchter von Glas, Porzellan und Bronze, die an ihnen befestigt waren, Consolen sah man an den Füllungen, Consolen in den Ecken, Consolen auf den Panneaus mit zierlich bunten Porzellanfigürchen, mit chinesischen oder Meißner Porzellanvasen; von den Fensterwänden lächeln aus reich geschnitzten und vergoldeten Rahmen Damenportraits in überzarten Pastellfarben herab: wohin der Blick fällt, er sieht nirgends eine Leere, er findet immer etwas, das die Augen reizt, den Geist anregt und die Unterhaltung belebt. Werfen wir nun einen Blick in Boudoir und Schlafgemach, so sehen wir aus den zahlreichen Stichen, welche uns die gewandten Meister jener Zeit hinterlassen haben, und ihrer technischen Behandlung, daß der anheimelnde, mysteriös anziehende Reiz des Helldunkels, der die Gemächer der vornehmeren unter den holländischen Genremalern so auszeichnete, in diese Räume wieder zurückgekehrt sein muß, ja die reichen, kunstvoll geordneten Draperien vor den Thüren und Fenstern und um das Bett zeigen uns, daß diese geheimnißvolle Zwielichtstimmung mit einer gewissen Koketterie erstrebt wird. Koketterie und Raffinement ist der Charakter geworden. Teppiche liegen auf dem Boden, Teppiche fallen von den Tischen herab, Decken

hüllen die Toilettetische ein, Draperien umhüllen den Spiegel, der auf dem Toilettetisch steht, und Spitzen sind darüber weg gebreitet, dämpfen die Farben oder mildern das einströmende Licht der Fenster. Alles ist weich, zart, schwellend und faltig, auf behaglichen und bequemen Genuß, der aber schon künstlicher Reize bedarf, in ausgesuchter Weise berechnet. Zur letzten Wirkung ist es nothwendig, daß im Kamin, der die kleine intime Gesellschaft um sich zu sammeln hat, das Feuer lodert und die zarten Farben, das Himmelblau, das Lila, das sanfte Grün, das matte Gelb, das Silberweiß, das Rosa dieser Brocatstoffe, mit dem warmen Schimmer, den sie sonst so sehr vermissen lassen, übergießt.

Dreißig Jahre später, etwa um 1780, da man sich bereits mit schnellen Schritten der Revolution näherte, da ist wieder vieles verändert. Freilich, wenn wir von dem Mobiliar lesen, das die Königin Marie Antoinette für ihren Lieblingsaufenthalt Klein-Trianon bestellte, Möbel von blauer Seide, vollkommen mit Eiderdaunen ausgefüllt, mit feinster Silberstickerei überzogen, Ruhebetten, unter weißseidenen Spitzen vergraben, da glauben wir noch mitten im Rococo zu sein: es ist Geist von seinem Geist, es ist Koketterie mit dem Zarten, ohne viel Phantasie, ohne Ernst, wie es schon das Boudoir um 1750 kennzeichnet.

Aber dennoch ist formell ein anderer Zug in die Kunst gekommen, welche Klein-Trianon und nach diesem unerreichten Muster so viele andere zierliche Favoriträume ausschmückte. Das Königthum ist bürgerlich geworden, es hatte Sehnsucht

nach der Intimität, nach der Zurückgezogenheit. Schon Ludwig XIV. hatte das Bedürfniß gefühlt, zuweilen von Pomp und Majestät auszuruhen und hatte sich in Groß-Trianon und dann in Marly ein Klein-Versailles erbaut. Ludwig XV. wollte es noch kleiner haben und baute ein Klein-Trianon im Gegensatz zum Groß-Trianon, wo er seine Jahre in der Intimität der Freundschaft zu beschließen dachte. Aber erst als Ludwig XVI. dieses Klein-Trianon seiner Gemahlin schenkte und Marie Antoinette es zu ihrem Favoritsitz erkor, wo sie zuweilen vergessen wollte, daß sie Königin sei, als sie es mit aller Kunst und allem Raffinement in dem Geschmack, den man nach Ludwig XVI. benennt und der eher ihren Namen tragen sollte, ausschmücken und ausstatten ließ, da wurde Trianon Mode als Gattungsname. Jede Dame der großen Welt, jede Königin der Bretter, welche die Welt bedeuten, wollte in abgelegener Stille ein Klein-Trianon, einen auf das kokètteste und raffinirteste eingerichteten Pavillon haben, wo sie in reizender Einsamkeit, fern vom Geräusch der Welt, ein köstliches Idyll feiern konnte, das, ach nur zu bald! der Weltsturm der Revolution mit seinen Schrecken erreichte und gründlich zerstörte.

Heute giebt Klein-Trianon fast nur in seinem Aeußeren und in seinem Garten noch eine Idee von dem Geiste und dem Geschmack, in dem es ausgestattet war, denn die kostbaren Möbel wanderten nach wenigen Jahren zum Trödler und die zierlichen geschnitzten Ornamente, die zarten Malereien auf goldenem Grund verschwanden unter dickem weißen Anstrich. Wer sehen will, wie es war, muß das reizende Boudoir be-

trachten, welches sich Marie Antoinette in Fontainebleau inmitten der wohlerhaltenen Gemächer ihrer Vorgängerinnen auf dem Thron errichten ließ, oder er muß die vortreffliche Copie von Klein-Trianon aufsuchen, welche König Gustav III. von Schweden in seinem Park zu Haga bei Stockholm erbaute. Niemand, welchem Kunststil er auch anhängen mag, wird sich den Reizen dieser kleinen, überaus vornehmen, und doch so anheimelnden Gemächer entziehen können.

Das Neue in dem Stil Ludwigs XVI. besteht in der Aufnahme antiker ornamentaler Motive, die kürzlich erst aus den Ausgrabungen Pompeji's bekannt geworden und in Mode gekommen waren, jener blumigen, stilisirten, graziösen Arabesken mit zierlichen Thiergestalten dazwischen, mit welchem Element man eine Hinneigung zu naturalistischer Benützung der Naturformen, im Gegensatz zu den Rococoornamenten, meist zart und anmuthig zu verbinden wußte. Dieses Ornament war in Klein-Trianon, dieses sehen wir noch vollständig in dem erwähnten Boudoir zu Fontainebleau, sowie im Schloß zu Haga, sowohl gemalt wie geschnitzt in den Boiserien, die aber nicht ihre natürliche Farbe behielten, sondern in verschiedenen Tönen vergoldet sind. Gründlicher noch wurden die Formen der Möbel geändert, auch bereits schon unter dem Einfluß des wiederauflebenden antiken Geschmacks, den aber erst die Revolution mit aller republikanischen Starrheit zum alleinherrschenden machte.

Die gebrochene, ausgeschweifte Linie, das Unsymmetrische wurde überall durch die grade Linie zu ersetzen gesucht, sodaß

damit zugleich die Structur wieder in ihr Recht eintrat und nicht mehr das Ornament statischen Zwecken zu dienen hatte. Es erhielt wieder seine Stelle als bloßer Schmuck, in welcher es den Möbeln angefügt wurde, wenn auch nicht immer in glücklicher Weise, denn Tische oder Sessel zum Beispiel wurden mit flatternden Bändern und Schleifen, mit Kränzen und Guirlanden in freier Plastik behängt, die sich allzusehr von dem Gegenstand loslöseten, in zu äußerlicher Verbindung mit ihm standen. Die structiven Glieder des Hausgeräths wurden aber nicht bloß auf die grade Linie zurückgeführt, sie wurden auch in ihren Profilen und Dimensionen wesentlich feiner gemacht und Stuhl- und Tischbeine nach unten gespitzt. Liegt hierin im Wesen ein richtiges Prinzip, indem das Möbel dadurch mobiler erscheint, so kann es doch auch übertrieben werden. Dies war in der That bei dem Mobiliar dieser Periode der Fall, sodaß die Tische, Sessel, auch hochbeinige Commoden und Trumeaukasten den Charakter der Armuth und Magerkeit, des Steifen und Gestelzten zeigen, ein Fehler, den die elegante Zierlichkeit nicht aufheben kann.

Mit diesen neuen Formen unterscheiden sich Mobiliar und Decoration wohl sichtbar vom Rococo, aber die Revolution fühlte instinctiv heraus, daß der Geist dennoch derselbe geblieben sei, und in der That, eine gewisse Schwächlichkeit und Unmännlichkeit hängt dem Geschmack Ludwigs XVI. nicht minder an wie dem seines Vorgängers. Man fühlte aber auch, daß der griechische Geschmack sehr unrein und

gemischt in dem neuen Stile enthalten sei, und da man eben alles gründlich vom Standpunkt der Vernunft aus ändern wollte, so ließ man auch das Licht der Vernunft auf die Dinge des Geschmacks fallen, und da konnte freilich das achtzehnte Jahrhundert nicht bestehen. Nun sollte alles im reinsten griechischen Stil einheitlich und schicklich zusammengestellt werden nach dem Rathe guter „philosophischer Künstler". Aber was bei diesen philosophischen Künstlern, wie man sie damals verlangte, herauskommt, oder was dabei entsteht, wenn die Politik den Geschmack leitet, das zeigt der Stil, den die französische Republik schuf, und der die Zeit des ersten Kaiserreichs hindurch anhielt.

Schon im Jahre 1790 sagt ein künstlerischer Berichterstatter: „Wir haben alles verändert; die Freiheit, in Frankreich consolidirt, hat den antiken und reinen Geschmack zurückgeführt. Nun verbergt euch, ihr Marqueterien und Boule, ihr Bänder, Schleifen und Rosetten von vergoldeter Bronze! Die Stunde hat geschlagen, wo die Gegenstände den Umständen angemessen sein müssen!" So wurden denn auch die Dinge verändert entsprechend einem Boudoir, das sich aus einem Sitz der Koketterie in ein politisches Cabinet verwandelt hatte, entsprechend einem Salon, wo die jungen Herren, anstatt den Schönen Galanterien zu sagen, die Zeitungen lasen. Die Amoretten verschwinden und machen Carricaturen der Tagesbegebenheiten Platz, oder den Portraits der sansculottischen Helden im Costüm der Incroyables; eine Gruppe der Leda weicht einer Nachbildung der zerstörten Bastille;

die Wände werden etruskisch decorirt, d. h. in Rothbraun mit Schwarz, oder auch in Farben, bei denen sich die Blässe der vorausgegangenen Zeit in trübe Schmutztöne verwandelt, auf denen pompejanische Ornamente, eben so dürftig in Zeichnung wie in Phantasie, dazwischen cameenartige Medaillons mit antiken Gegenständen einen höchst mageren und nüchternen, ja traurigen Anblick bieten. Nicht einmal dem Ofen läßt man die Glasur. Der Ofen erhält antikisirende Form, etwa die einer Säule, welche eine Urne trägt, und wird mit denselben Schmutzfarben grau oder bräunlich übertüncht. Die vier Säulen des Bettes verwandeln sich in antike Ruthenbündel, aus denen oben blanke Beile oder Lanzen mit der phrygischen Mütze hervorragen; die Arbeitstische der Damen nehmen die Gestalt von Dreifüßen oder Opferaltären an, Sessel, Sophas und Ruhebetten machen ebenfalls den Anspruch einer kunstgerechten Antike und tragen in ihren Lehnen die Attribute der Freiheit und alle möglichen Symbole des Alterthums. In Einem aber sind sie, wenn nicht antik, doch echt republikanisch; steif und unbequem sind ihre Formen, steinhart ihre Polsterung, sodaß sie auf die spartanische Tugend der Abhärtun gberechnet zu sein scheinen. Wozu brauchte man auch Bequemlichkeit, gemächliche Ruhe, freie Behaglichkeit unter den Schrecken der Guillotine?

Die Schrecken der Guillotine verloren sich wieder, aber unter dem steifen, militärischen Ceremoniell des Kaiserreichs, das keinen Salon, keine Literatur, keine Conversation bilden konnte, blieb auch die häusliche Ausstattung steif, nüchtern,

trüb und unbehaglich, die Carricatur der Antike. Trotzdem verbreitete sich dieser Geschmack mit großer Schnelligkeit überall hin, selbst durch die Bürgerwohnungen, für welche er allerdings in seiner verstandesmäßigen Einfachheit angemessener schien als das Rococo mit seinen vernunftwidrigen Schwächen. Die Möbel im Stil des Empire haben eine gewisse structive Solidität, und sie haben sich daher im Bürgerhause auffallend lange erhalten, selbst als die Rococoformen mit der Restauration in der modischen Welt zurückgekehrt waren. Endlich wichen auch sie und wanderten in die Trödlermagazine, auf die Landhäuser, in das Feuer.

Die Restauration hat uns das Rococo wieder zurückgebracht, aber das Rococo in seinen Schwächen und Fehlern, nicht in seinen Tugenden. Wir haben die Farblosigkeit und das Grau mit seiner Eintönigkeit zurückerhalten, ebenso die sinnlosen Schnörkel des Ornaments, die naturwidrig geschweiften Formen, aber das bischen Lust an Erfindung, die kecke, wenn auch bizarre Laune, eine gewisse Liebenswürdigkeit, der Reiz des Zarten und Feinen, diese Eigenschaften sind nicht wieder gekommen. Das Rococo des neunzehnten Jahrhunderts ist vollkommen reizlos geblieben, und es hat dadurch nicht gewonnen, daß es sich mit dem Naturalismus, mit der Blumenliebhaberei verband. Dennoch behauptete es sich allen Versuchen gegenüber, welche hier die Gothik, dort die Renaissance, dort die Antike wieder einführen wollten. Das Rococo widerstand ihnen, weil es sich zum Hauptelement des modernen französischen Geschmacks gemacht hatte. Erst jetzt ist es

bedroht, und zwar ernstlich von den neuesten Reformbestrebungen auf dem Gebiete des Geschmacks und der Kunstindustrie, Bestrebungen, die darauf hinausgehen, alle diese Dinge, die sich jeder Kritik entziehen zu können glaubten, in ihrem Werth oder Unwerth festzustellen, dem ästhetischen Urtheil einen Maßstab in die Hand zu geben, durch bessere Erkenntniß das Verwerfliche zu beseitigen und Besseres, das auf wirklich vorhandenen, nur bisher unerkannten Gesetzen ruht, an seine Stelle zu bringen.

[illegible]

... in die Trödlermagazine, auf ... in das Feuer.

Der Naturalismus hat uns das Rococo wieder zurückgebracht, aber das Rococo in seinen Schwächen und Fehlern, nicht in seinen Tugenden. Wir haben die Farblosigkeit und das Grau, und ... zurückerhalten; ebenso die launischen Schnörkel des Ornaments, die naturwidrig geschweiften Formen, aber die frische Lust an Erfindung, die leichte, ... Grazie, eine gewisse Liebenswürdigkeit, der Reiz des Zarten und Feinen, diese Eigenschaften sind nicht wieder gekommen. Das Rococo des neunzehnten Jahrhunderts ist vollkommen reizlos geblieben, und es hat dadurch nicht gewonnen, daß es sich mit dem Naturalismus, mit der Blumenliebhaberei verband. Dennoch behauptete es sich allen Versuchen gegenüber, welche hier die Gothik, dort die Renaissance, dort die Antike wieder einführen wollten. Das Rococo widerstand ihnen, weil es sich zum Hauptelement des modernen französischen Geschmacks gemacht hatte. Erst jetzt ist es

V.

Allgemeine kritische Bemerkungen. — Stil und Harmonie. — Stil der Wandmalerei.

V.

Allgemeine kritische Bemerkungen. — Stil und Harmonie. — Stil der Wandmalerei.

Nachdem wir die Kunst im Hause, die Wohnung in Bezug auf ihre Decoration und sonstige künstlerische Ausstattung bis in das neunzehnte Jahrhundert, bis zu den Zuständen, unter denen wir uns noch heute befinden, geschichtlich verfolgt haben, ist es nunmehr unsere Aufgabe, denselben Gegenstand einer kritisch-ästhetischen Untersuchung zu unterwerfen. Es wird dabei in Frage kommen, was wir heute machen und wie wir es machen; es dürfen aber auch die Verfahrungsweisen früherer Zeiten umsoweniger übergangen werden, als man bei dem mannigfach trostlosen Stande der modernen Decoration zu ihnen von allen Seiten seine Zuflucht nimmt. Nachdem wir sie bis jetzt in ihrer Geschichte haben kennen lernen, müssen wir sie nun auch mit dem gleichen ästhetischen Maße messen, um zu sehen, was von ihnen ein für allemal bestehen bleibt.

Um einen solchen absoluten Standpunkt der Beurtheilung zu gewinnen, um Handhaben, ich will nicht sagen Gesetze, aufzufinden, die unsere Entscheidung leiten können,

müssen wir die in der Natur dieser Gegenstände liegenden allgemeinen Bedingungen zu entdecken suchen. Das ist allerdings schwierig, da eben die Gesichtspunkte, die Verhältnisse sehr verschieden sind.

Betrachten wir z. B. die Wohnung unter dem Gesichtspunkt der klimatischen Einflüsse, so finden wir die größten Verschiedenheiten, die auch ästhetisch von Bedeutung sein müssen. Der Nordländer richtet sich die Wohnung ein vorzugsweise zum Schutze gegen des Winters Kälte, der Südländer gegen des Sommers Hitze. Dieser braucht luftige Hallen, kühle Wände, steinernen Estrich, jener dicht geschlossene, nicht zu große, selbst enge Räume, Holz und Teppiche auf dem Fußboden, auch wohl an den Wänden.

Ein anderer Gesichtspunkt ist der von Stadt und Land, von Winter und Sommer. In der Stadt wendet sich die Aesthetik der Wohnung wie das Leben der Familie nach innen; draußen auf dem Lande läßt man die schöne Natur und die freie Luft mitwirken und rechnet auf ihren Genuß. Die Natur wirkt auf die Anlage und die Anordnung ein, auf die Verhältnisse, auf die Art des Schmuckes, die Wahl und Bestimmung der Farben und verschafft sich so auch ästhetische Geltung. Uns auf die Reize der Natur verlassend, sind wir gewohnt, Schmuck und Einrichtung der Landwohnung einfacher, minder kostspielig zu halten, während wir das, was wir an Behaglichkeit, an inneren Reizen, an Luxus und Pracht für nothwendig oder wünschenswerth erachten, der Winterwohnung zuwenden.

Wiederum bilden die Großstädte und die Kleinstädte einen Unterschied. In den letzteren ist das kleine Familienhaus und die feste Wohnung die Regel; der Besitzer ist mehr veranlaßt, sich solide auf die Dauer einzurichten und sein Haus mit bleibendem Schmuck zu versehen; nur daß die Kunst selbst den Kleinstädten noch ferner steht und ein kunstmäßiger Schmuck schwerer zu erreichen ist. In den Großstädten dagegen und ihren Miethcasernen herrscht die Wanderung von Wohnung zu Wohnung, von Straße zu Straße. Ungewiß über die Zeit unseres Bleibens und vielleicht nur wenige Monate oder Jahre noch dazu beschränkter Herr in den gemietheten Wänden — wie sollten wir uns nicht schwerer darein finden, uns mit Reizen oder einem Luxus zu umgeben, den wir vielleicht nur zu bald für Andere wieder verlassen müssen! Und doch sind wir in den Großstädten weit eher dazu geneigt, sei es, daß all das Schöne und Angenehme, was wir sehen, uns reizt, sei es, daß wir uns für die Entsagung eines Gartens, des eigenen Hauses und des leichteren Verkehrs in freier Natur durch die größere Behaglichkeit und Annehmlichkeit der Wohnung entschädigen wollen, sei es endlich wegen der größeren und reicheren Ausbildung des socialen Lebens.

Neue Schwierigkeiten erheben sich, wenn wir den Unterschied der Stände und des Vermögens, des Reichthums und der bescheidenen Mittel betrachten. Leichter ist es dort, wo wie in England eine allgemeine Durchschnittshöhe der Verhältnisse sich gebildet und eine mehr gleichmäßige Lebens-

weise hervorgerufen hat. Hier kann man kurzweg das Haus des Gentleman als Muster annehmen, denn selbst die Wohnungen der berühmten „Oberen Zehntausend" sind in künstlerischer Ausstattung kaum abweichend oder im Zahlenverhältniß so gering, daß sie wenig in Frage kommen. Weit größer sind die Unterschiede bei uns, und wenn wir, unserem Bestreben treu bleibend, die ästhetische Harmonie — sie kostet ja nicht mehr als die Disharmonie — und mit ihr Wohligkeit und Behaglichkeit auch nach unten hin in das Haus verbreiten wollen, so müssen wir schon diese Unterschiede berücksichtigen. Eines aber schickt sich nicht für alle, und man mag dem Palast, der vornehmen Repräsentation und einer berechtigten Prachtliebe in großen Hallen Dinge gestatten, die in den engeren Räumen einer bürgerlichen Wohnung sich von selber versagen.

Endlich ist auch der Individualität des Bewohners und der individuellen Bestimmung der Räume Rechnung zu tragen. Die Wohnung ist gewissermaßen unser weiteres Kleid, und es mag sich immerhin die Eigenthümlichkeit des Besitzers darin spiegeln und ihr seinen Charakter aufdrücken, sei es Ernst oder Heiterkeit, Einfachheit oder Vornehmheit, Gemüthlichkeit oder Glanz, Wärme oder Kälte. Es werden auch andere Bedingungen gestellt werden und andere Dinge erlaubt oder geboten sein, je nachdem die Räume zu Gesellschafts- oder Schlafzimmern, zur Herren- oder Damenwohnung, zum Salon- oder Speisezimmer bestimmt sind.

Bei solcher gegebenen Sachlage erscheint uns die Aufgabe, die wir uns gestellt haben, nicht ohne Verwicklung und

Schwierigkeit. Indeß unter allen Umständen bleibt es doch immer ein und derselbe Gegenstand, der seine Grundbedingungen in sich trägt. Es ist der begrenzte, geschlossene Raum mit seinen vier Wänden, mit Fußboden und Decke, es ist das Mobiliar, das seinen bestimmten Zweck zu erfüllen und aus bestimmtem Material zu bestehen hat; aus dem Gemeinsamen, das hierauf beruht, müssen sich auch allgemeine Prinzipien ableiten lassen, die uns eben als Maßstab zu dienen haben.

Auch in diesem kritischen wie in dem geschichtlichen Theile ist es natürlich nicht das eigentliche Haus, nicht die Wohnung als Werk des Architekten, was wir zu besprechen haben; es ist auch diesmal der Schmuck der Innenräume, die Arbeit des Malers, des Kunsthandwerkers, des Decorateurs, des Tischlers und Tapeziers. Was wir besprechen wollen, ist vor allem dasjenige, was abhängig ist vom Geschmack und der Wahl des Bewohners, was abhängig ist von unsern wechselnden Wünschen und Bedürfnissen.

Wir geben gerne zu, daß diese Trennung mehr noch für eine kritische Beurtheilung als für eine geschichtliche Darstellung ihre bedenkliche Seite hat. Wer möchte leugnen, daß in der höchsten künstlerischen Auffassung das ganze Haus wie aus einem Guß bestehen soll, daß Aeußeres und Inneres in Einklang sich befinden müssen und sie zusammen erst das volle Kunstwerk ergeben! Und somit sollte dieses Kunstwerk auch aus dem Kopfe eines einzigen Künstlers entsprungen sein, vorausgesetzt, daß er einer so einheitlichen und doch so vielseitigen Aufgabe gewachsen ist. Aber wir leben eben nicht in idealen

Zuständen und die wirklichen Verhältnisse liegen anders. Die Forderung einer im Aeußeren und Inneren durchgeführten künstlerischen Harmonie kann vernünftiger Weise nur dort gestellt werden, wo das Haus auch die ausschließliche Wohnung und das ausschließliche Eigenthum einer und derselben Familie bildet, nicht aber in den Casernenhäusern unserer modernen Groß- und Mittelstädte, die der abgesonderten Existenzen und Familien so viele beherbergen. In England ist allerdings die überwiegende Regel, daß die Familie ihr Haus für sich hat, aber trotzdem vernachlässigt der Engländer den Schmuck des Aeußeren, er giebt es ästhetisch völlig preis, und was er von Decoration und künstlerischer Ausstattung anbringen will, das verwendet er bei der Abgeschlossenheit seines Familienlebens ausschließlich für die Schönheit der inneren Räume. Was draußen am Hause ist, das sieht er nicht und für die Leute auf der Straße baut er nicht. Es liegt etwas Rücksichtsloses darin, es ist wahr —, aber auch jedenfalls mehr Vernunft als in dem Umgekehrten, als in einem reich decorirten Aeußeren mit kahlen Innenwänden und dürftiger, schmuckloser Ausstattung.

Die Trennung also, die wir im Sinne haben, die Trennung des inneren Schmuckes von der Arbeit und Aufgabe des Architekten, ist möglich, weil sie existirt; nicht wir sind es, die sie machen, sondern die Zeitverhältnisse, die wir nicht ändern können. Diejenigen Fälle, in denen das Werk des Architekten mit dem Bau abgeschlossen ist und die Aufgabe des inneren Schmuckes und der inneren künstlerischen Aus-

stattung an andere Kräfte, an die Entscheidung des Bewohners selbst herantritt, diese Fälle sind die zahllos überwiegenden.

In den wenigen und verschwindend seltenen Fällen, wo die Möglichkeit vollendeter künstlerischer Durchführung gegeben ist, mag immerhin der Künstler sein Werk einheitlich in dem gleichen Geiste beginnen und vollenden. Aber wir gestehen, daß auch hierin des Guten zu viel geschehen kann, daß man diese Einheit in richtigem und verständigem Sinne, nicht als künstlerischer oder archäologischer Pedant auffassen muß. Haus und Wohnung sollen künstlerisch geschmückt, aber schwerlich ein Kunstwerk im höchsten, im monumentalen Sinne sein.

Wir leben eben in einer schnell wechselnden Zeit; die Familie wächst und mehret sich und schwindet wieder zusammen, wenn die groß gewordenen Kinder das Haus verlassen; mit dem Wachsen der Familie steigern und mehren sich unsere Bedürfnisse, mit den Wechselfällen des Lebens wechseln auch unsere Wünsche. Schaffen wir uns mit unserem Hause, mit unserer Wohnung ein wirkliches Kunstwerk, das heißt ein Werk, welches in sich abgeschlossen, fertig und vollendet ist, von dem man nichts hinwegnehmen, nichts hinzusetzen, an dem man nichts ändern kann, ohne die Einheit zu vernichten, ohne das Kunstwerk zu schädigen, ohne sich der Barbarei schuldig zu machen, so setzen wir all unseren wechselnden Wünschen und Bedürfnissen ein Ziel. Ja, wir möchten Wehe rufen über den armen Sterblichen, der in einem solchen monumentalen Kunstwerk wohnt! Ewig von dem Besitz schöner

Gegenstände gereizt, wie sie uns die täglich schaffende Kunst oder der Zufall des Lebens vor Augen führt, müssen wir diesem Verlangen entsagen. Wir können kein neues Bild an die Wand hängen, keine Figur aufstellen, kein Möbel vertauschen, keines hinzufügen, dessen schöne Arbeit uns gefallen hat. Es ist ja alles von vornherein auf das Beste und Vollendetste bestimmt. In dieser Weise werden uns am Ende Haus und Wohnung zur Last und zur Plage, und statt uns Genuß zu verschaffen, verhindern sie uns an der Erfüllung der berechtigtsten Wünsche. Ist es da nicht weit besser, wenn Haus und Wohnung der nimmer ruhenden Beweglichkeit und Veränderlichkeit des modernen Lebens Rechnung tragen? Die Wohnung möge uns erlauben, dasjenige, dessen wir müde geworden sind, mit dem Besseren und Bequemeren, wie es die im Fortschritt begriffene Zeit erschafft, zu vertauschen, sie möge uns gestatten, Neues, das wir erworben haben, dem Alten gefällig einzufügen und mit dem veränderten und gewachsenen Bedürfniß auch Veränderungen oder Erweiterungen vorzunehmen! So wird die Geschichte unseres Lebens in der Geschichte unserer Wohnung sich reizend und anmuthig abspiegeln.

Ebenso wie bei diesen höchsten und absoluten künstlerischen Anforderungen fühle ich mich auch der Forderung einer unbedingten Einheit des Stiles gegenüber, d. h. eines bestimmten historischen, gegebenen Stiles, ich gestehe es offen, ein wenig ketzerisch. Diese Forderung für unsere Wohnung ist sehr leicht gestellt, erscheint sehr plausibel, ist aber sehr

schwer erfüllt. Zunächst ist sie schon deßhalb nicht jedermanns Sache, weil ihre Ausführung sehr kostspielig ist. In Paris ist es allenfalls möglich, aus den vorhandenen Vorräthen der Magazine sich eine einigermaßen gleichmäßig stilgerechte Wohnungseinrichtung zusammenzustellen, aber auch dies gilt nur für die beiden letzten Jahrhunderte oder vielmehr nur für die Zeit der letzten Ludwige, also für eine Kunstepoche, die bereits der Manierirtheit und Verkehrtheit vollkommen verfallen war. Wir sind nicht so glücklich — und vielleicht ist das mit Bezug auf diesen Stil, eben den Zopf, recht gut. Wir müssen uns in solchem Fall an den Künstler wenden, der uns erst die Zeichnungen anzufertigen hat, und jedermann weiß, wie die Arbeit vertheuert wird, wenn sie die Schablone verläßt.

Aber auch künstlerisch stoßen wir auf Schwierigkeiten. Die Forderung setzt eine tiefe Kenntniß der Kunststile bei jedermann voraus, ein Ziel, von dem wir noch sehr weit entfernt sind. Heute lassen sich derartige Stilfehler leichter bemerken als vermeiden. Selbst der Architekten gibt es nicht allzuviele, die nur für den baulichen Theil der Forderung vollständig gerecht zu werden vermögen, wenn sie nicht bloß auf einen Hauptstil allgemeinhin, sondern auf eine ganz bestimmte Zeitepoche lautet. Gehen wir aber damit über das Bauliche hinaus und erweitern wir unsere Forderung auf die Decoration, auf die Möbel, auf die Ausstattung von Tisch und Tafel, so wird die Erfüllung geradezu eine Unmöglichkeit. Denn gesetzt auch, wir hätten die Summe aller

kunstarchäologischen Kenntnisse in uns vereinigt, so gehen uns noch eine Menge Muster ab, die nicht mehr vorhanden sind oder nie vorhanden waren. Glasgefäße z. B. der romanischen oder gothischen Periode waren äußerst selten im Gebrauch und sind heute nicht mehr vorhanden; das Porzellangeschirr aber leitet gar seine Formen aus dem Japanischen und Chinesischen her. Wir müssen demnach entweder Concessionen machen oder Phantasieformen erfinden oder aber zum alten zinnernen und irdenen Geschirr zurückkehren, um stilgerecht zu sein. Dasjenige, was uns die früheren Zeiten überliefert haben, deckt eben nicht die erweiterten Bedürfnisse der modernen Civilisation, des modernen Lebens, das uns zugleich in mancher Beziehung einen Comfort geschaffen hat, von dem es Thorheit wäre um des Stiles willen abzugehen. Und gesetzt auch den Fall, es gelänge uns eine Wohnung und ihre Einrichtung vollkommen stilgerecht durchzuführen, so würden wir, und das ist ein neuer Uebelstand, alle die Last und Plage und Selbstbeschränkung wieder auf uns nehmen, die ich bei der monumentalen Wohnung bereits geschildert habe. Bei jeder Veränderung würden wir in Zweifel sein, bei jedem neuen Gegenstand uns fragen, ob er denn auch mit Kunst und Art, beispielsweise gesagt, vom Jahre 1550 übereinstimmt, und vielleicht müßten wir erst eine gelehrte Untersuchung darüber anstellen. Und schließlich, hätten wir auch alle Hindernisse besiegt, so steckten doch wir armen, wir modernen Menschen, in der historischen Wohnung und müßten von rechtswegen auch das entsprechende Costüm dazu anziehen,

wollen wir nicht selber stilwidrig werden und die Störenfriede unserer eigenen Ordnung sein. Niemand freilich wird es so weit treiben, aber es ist die Consequenz der Forderung.

Nur da scheint die Forderung eines bestimmten einheitlichen Stiles wirkliche Berechtigung zu haben, wo sie auf die Vollendung und Ergänzung eines vorhandenen Werkes hinzielt, wo ein Schloß einzurichten ist, das in bestimmtem Stile gebaut worden und seit Generationen und für Generationen als Sitz der Familie dient. Hier, wo auch die innere Einrichtung auf lange Zeit hinaus zu dauern hat, mag der Stil der äußeren Architektur der Maßstab sein und mögen die modernen Bedürfnisse nach Thunlichkeit mit ihm versöhnt werden.

Eine solche Versöhnung des vorhandenen Bedürfnisses mit dem Stile war zu allen Zeiten nothwendig, denn diese Stileinheit, wie wir sie heute zu verlangen für gut finden, hat es nie gegeben, auch zu jenen Zeiten nicht, als die Kunst einen vollkommen dominirenden Stil trug. Diese Forderung ist vielmehr das Erzeugniß unseres heutigen Stilmangels, unseres Suchens nach einem Stil. Zu allen Zeiten existirte der Wechsel des Geschmacks und der Mode, wenn er auch nicht immer so flüchtig war wie heutzutage, und zu allen Zeiten sammelte sich verschiedenartiger Hausrath an, und früher vielleicht noch mehr als jetzt. Denn ehemals pflegte das Geräth solider, widerstandsfähiger gegen den Zahn der Zeit gemacht zu werden, und so konnte der Urväter Hausrath, wie

es die Sitte war, sich von Geschlecht zu Geschlecht forterben. Dadurch mußten denn Zimmer und Truhen unserer Vorfahren sich nach und nach mit mancherlei Gegenständen anfüllen, die, stilistisch betrachtet, gar wenig zu einander harmonirten. Und doch lesen wir nicht, daß die künstlerischen Gewissen ihrer Inhaber irgend davon beunruhigt worden wären. Oder glauben wir, daß die Leute im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, als die Renaissance mit bemerkenswerther Schnelligkeit über die Alpen kam, sich beeilt hätten ihren altgothischen Hausrath mit dem neumodischen zu vertauschen? Sie ließen diese Kisten und Kasten, diese Tische und Vertäfelungen ruhig bestehen, bis das steigende Bedürfniß oder das zerstörende Alter sie zur Aenderung zwang.

Daß durch solche Vereinigung ererbten oder angesammelten Hausraths keineswegs der Eindruck künstlerischer Unruhe, des Unpassenden und Störenden entstehen muß, das sehen wir häufig an den Wohnungen unserer Kunstfreunde und Sammler, wenn anders dieselben mit bewußter Absicht und wirklichem Geschmack gewählt haben und sie in der Anordnung decorative Rücksichten haben walten lassen. Ohne das entsteht freilich nur zu oft der Eindruck der Trödelbude, des Antiquariats. Hat aber ein künstlerischer Sinn geherrscht, bindet ein ruhiger Hintergrund das Zerstreute zusammen, so fühlen wir uns überrascht von der malerischen Haltung und der harmonischen Wirkung, und niemanden fällt es ein daran Anstoß zu nehmen, daß hier Jahrhunderte und Welttheile auf Zolllänge an einander gerückt sind.

Dasjenige, worauf hier die einheitlich bindende Wirkung ganz vorzugsweise beruht, hat freilich größtentheils vielleicht nicht die Kunst gegeben, sondern die Zeit. Das Alter hat die Härten der Farben abgeschliffen, den Glanz des Metalles gedämpft und über alles eine Patina ausgebreitet, welche die Gegensätze mildert und versöhnt. Das, was hier die Zeit gethan hat, das können wir freilich buchstäblich nicht nachahmen: wir können die neuen Gegenstände nicht alt machen, wir können sie nicht künstlich patiniren, ohne archäologisch-künstlerischer Spielerei zu verfallen. Aber wir ziehen daraus eine wichtige Lehre. Wir sehen, daß es nicht der Stil, d. h. nicht ein bestimmter, historischer Stil in einheitlicher Durchführung ist, worauf die gelungene, uns völlig befriedigende Wirkung beruht, welcher der Wohnung die künstlerische Weihe verleiht, sondern die Harmonie. Wir können also auch ohne einen bestimmten historischen Stil Harmonie erreichen. So ist Harmonie allerdings das Ziel, und das unerläßliche, der modernen Wohnung, da wir selbst einen bestimmten, uns eigenen Stil, der an ihre Stelle träte, nicht besitzen.

Die künstlerische Harmonie beruht auf zwei Momenten, auf der Farbe und auf der Form; sie setzt bei beiden Einheit, den Einklang und die Zusammenstimmung des Verschiedenen voraus.

Für den gewöhnlichen Blick, und man kann wohl sagen überhaupt, ist bei der Verzierung und Ausstattung der Wohnung die Farbe noch von größerer Bedeutung als die Form. Die

Farbe macht den ersten und auffallendsten Eindruck, sie giebt die allgemeine Stimmung, und man kann mit ihr Fehler und Ungleichheiten der Form, wenn nicht verdecken, doch der Beachtung entziehen. Obwohl es nur eine seltene Gabe ist, sich über feinere Farbenwirkung Rechenschaft zu geben, so ist doch das Gefühl für coloristische Verstöße und Disharmonien allgemeiner, als für diejenigen in der Form, zu deren Beurtheilung eine gewisse Kenntniß nöthig ist. Die Farbe ist es, welche vor allem den Charakter einer bestimmten Wohnung ausmacht, und wir können mit ihr diesen Charakter nach unserem Belieben hervorbringen. Mit der Farbe können wir das Zimmer enger oder weiter, niedriger oder höher erscheinen lassen. Wollen wir das Zimmer ernst oder heiter, nackt oder reich, einfach oder prächtig gestalten, wollen wir ihm eine gemüthlich-anheimelnde, eine poetische, eine kalte oder warme Stimmung verleihen, wollen wir uns einen träumerischen Ruhewinkel schaffen, eine Stätte der Einsamkeit und des beschaulichen Nachdenkens oder eine Stätte des Vergnügens und der Geselligkeit — unser erstes und letztes Mittel wird die Farbe sein. Die Farbe ist eine Fee, eine Zauberin, die Gutes und Schlechtes, Freude und Sonnenschein, Trauer und Düsterheit bringt, niemals aber gleichgültig bleibt oder sich mit Gleichgültigkeit behandeln läßt. Sie stößt ab und zieht an, schafft Wohligkeit und Behagen, steigert das Wohlgefallen bis zum Entzücken, aber auch das Mißbehagen und Mißfallen zum Schrecken und Entsetzen. Wer ihre Reize begehrt, der darf nicht, nach der heutigen

Regel und dem heutigen Farbengeschmack, sich schwächlich und unmännlich erweisen, sondern muß ihr Kühnheit zeigen gleich dem, der die Schönheit erobern will. Kühnheit kostet der erste Schritt, die Wahl der Hauptfarbe. Diese ist die entscheidende und zieht den Künstler für die anderen, die folgen, in die Consequenzen. Dennoch ist seine Freiheit in der Wahl der Farben und der Töne so groß, daß ihm die volle Möglichkeit zu einem melodienreichen Spiele bleibt.

Wenn wir somit auch auf die Farbe, auf die farbige Decoration, den Hauptnachdruck legen müssen, so ist deßhalb, weil die Ungleichheiten der Form sich gewöhnlich nur dem kundigen Auge bemerkbar machen, doch die Einheit oder Gleichartigkeit desselben keineswegs zu vernachlässigen. Mit dieser Einheit der Form meine ich allerdings, wie das schon gesagt, nicht einen bestimmten historischen Stil, nicht einen von denjenigen, die einmal Bedeutung in der Kunstgeschichte gehabt haben. Von dem griechischen, gothischen, Renaissance-Stil und wie sie heißen mögen, wollen wir ausdrücklich absehen, und dennoch eine Einheit, ja sogar einen Stil, oder vielmehr Stil überhaupt verlangen. Stil kann eine Zeichnung, eine Decoration, ein Geräth besitzen, ohne einer jener vielgenannten Kunstepochen, sei es als Original, sei es als Copie anzugehören, wie ein Gemälde Stil hat und doch nicht im Geschmack irgend eines Meisters, einer Zeit oder einer Schule geschaffen zu sein braucht. Der Stil ist die Idealisirung des Gegenstandes, die harmonische Uebereinstimmung der Form mit dem Mittel und dem Zweck, die Uebereinstimmung des

Gegenstandes mit sich selber, mit seiner Idee. Ein Geräth hat Stil, wenn es in vollendeter Weise das ist, was es sein soll, wenn es genau die Consequenz seiner Bestimmung ist und diese Bestimmung mit unzweifelhafter Klarheit an der Stirne trägt. Unter diesem Gesichtspunkt kann das einfachste und das reichste Geräth, die einfachste und die prachtvollste Wohnung stilvoll sein. Ein türkischer Divan z. B. gehört zum stilvollsten Hausrath, obwohl er nicht ein bischen Holz zeigt, darin ein bestimmter Stil sich erkennbar machte, obwohl, oder vielleicht gerade deßhalb, weil er keine bestimmte scharflinige Form hat. Eine Generation von Künstlern oder Kunsthandwerkern, die von der Wahrheit dieses Prinzips durchdrungen ist, wird in allem, was sie schafft, Stil zeigen, und eine ganze Epoche, welche diese Wahrheit verkennt, wird ebenso nur Stilloses schaffen, auch wenn man ihr (wie z. B. dem achtzehnten Jahrhundert) einen gemeinsamen Stil, in Richtigkeit vielmehr eine gemeinsame Manier zuschreiben muß. Wir haben heute in allen modernen Kunstarbeiten den Stil verloren, weil wir es verlernt, weil wir es für zu gering geachtet haben für den Gegenstand die wahre und richtige Form zu finden: wir wollten immer Neues und Ungewöhnliches. Endlich zur Einsicht gekommen, suchten wir das Heil der eine im Griechenthum, der andere in der Gothik, der dritte im Rococo, anstatt in den Dingen selber, in unsern Bedürfnissen, Mitteln und Zielen. Auf jenem Wege sind wir nur dahin gekommen, fremde Weisen zu affectiren, und wir haben uns oft genug mit den ärmlichsten Mitteln beholfen

und geglaubt, mit einem Mäander, mit einigen Palmetten oder mit einem bischen gothischen Fialen- und Maßwerk Wunder was geschaffen zu haben. Auf diesem Wege finden wir uns selber wieder, entsprechen den verlangten Zwecken, unseren praktischen und ästhetischen Bedürfnissen und kommen zur Harmonie mit uns selbst, mit unserer Zeit und unserem Ideal.

Was wir hier für die moderne Wohnung verlangen, diese Art von Stil, das will nichts anderes sagen als die Idealisirung der Wohnung, das ist Verschönerung und Veredlung auf Grundlage der Wahrheit, der Einheit mit sich selbst durch das Mittel der Farbe und der Form. Halten wir daran fest, so werden wir uns manchen Irrthümern gegenüber, wie sie heute begangen werden, in vielen schwierigen Fragen mit Sicherheit zurechtfinden.

So sehen wir nicht selten, daß man das Zimmer durch die Decoration als etwas ganz anderes erscheinen lassen will, als das, was es ist. Aber eben dies verstößt wider die Wahrheit, wider die Einheit mit sich selbst. Wir wollen und sollen den geschlossenen Raum als solchen verschönern, aber ihn nicht in etwas anderes, nicht in die freie Natur, nicht in den Wald oder in einen Garten verwandeln: das wäre Illusion, das wäre Täuschung, nicht die Idealisirung des Gegenstandes, nicht die Uebereinstimmung der künstlerischen Ausstattung mit Zweck oder Idee. Allerdings können wir uns wohl besondere Fälle denken, unter denen auch dergleichen zulässig und selbst reizend sein mag. So erinnern wir uns der Erzählung des

englischen Dichters Lee Hunt, der einst sein Gefängniß, in welches ihn ein Preßvergehen zwei Jahre lang gebannt hatte, also verwandelte. Er bedeckte die Wände mit Tapeten, welche dichte Rosenhecken vorstellten, ließ farbig blühende Schlinggewächse das verschränkte Eisengitter seines Fensters überziehen, daß es wie absichtlich vom Gärtner so gemacht erschien; er stellte Blumen auf den Schreibtisch und wo er sonst Platz fand, und bemalte die Decke mit heiterer blauer Luft, leichtem Gewölk und schwebenden Vögeln. So zauberte der gefangene Dichter sich den grausamen Anblick der öden Mauern und das Gefühl der Unfreiheit hinweg, indem er eine üppige, duftende Laube um sich schuf, in der er wie im Garten zu leben glaubte. Unter den gegebenen Umständen wird man den Gedanken des Dichters reizend und poetisch finden, wir aber würden irren, wenn wir das, was er that, zum Prinzip machen wollten. Wir würden nicht bloß gegen die Idee sündigen, wir würden auch bald sehen, daß die beleidigte Idee sich rächt. Versuchen wir es nur und malen wir einen Wald, einen Garten, wie geschickt und gelungen, wie täuschend auch immer auf unsere Wände — der Anblick des wirklichen Waldes, der Duft und das Licht, das in ihm spielt, der wirkliche blühende Garten, deren Genuß unsere Freiheit uns gestattet, sie werden uns den künstlichen Wald und den künstlichen Garten alsbald zur Langweile, zum Ueberdruß, zum Widerwillen machen. Ich traf einst an Englands Südküste ein kleines Gasthauszimmer, durch dessen Fenster ein dicker Epheustock hereinwuchs, der mit seinem Gezweige und seinen glänzend dunkel-

grünen Blättern Decke und Wände gleich einer undurchdringlichen Laube überzog und den Kamin mit dem lodernden Feuer darin gänzlich umwucherte. Das kleine Gemach sah in dieser grünen Ueppigkeit, auf welcher die rothen Lichter des Kaminfeuers spielten, unendlich reizend aus; aber wollte man das malen, so würde gerade der Mangel an Reiz und Effect uns unseres Irrthums überführen.

Einen ähnlichen Irrthum hatte die großartigste und in ihrer Art vorzüglichste französische Tapetendecoration, welche die letzte Pariser Ausstellung aufwies, begangen. Sie hatte die Wände zu einer architektonisch reich gegliederten Gartenmauer gemacht mit Pfeilern und Nischen, auf welchen und in welchen große Blumenvasen standen, mit großen Fensteröffnungen, durch welche man in eine prächtige Landschaft hinaussah. Man wußte dabei absolut nicht, was denn eigentlich das Zimmer vorstellen sollte. Etwa einen Garten? dann strafte das innere Arrangement diese Illusion wieder Lügen; oder einen geschlossenen Raum? dann hätte man nicht über die Mauern hinweg in den blauen Himmel hineinsehen müssen. Das Uebel gestaltete sich noch ärger dadurch, daß die Landschaft in tapetenmäßiger Wiederholung von jedem Fenster aus sich dieselbe zeigte. Man kann ein Ornament, weil es nichts für sich ist, wiederkehren sehen, aber ein Bild der wirklichen Natur ist in der Wiederholung so ungereimt wie die Wiederholung der Natur selbst.

Fehlern solcher Art begegnen wir in modernen Wohnräumen, und namentlich den anspruchsvolleren, ziemlich häufig,

ja die französischen Tapetenfabrikanten und Decorateure setzen darin sogar ihre Hauptleistungen. Sie haben auch den Plafond mit dem heiteren Himmel, dem silbernen Gewölk und schwebenden Vögeln, auch wohl fliegenden Genien, wieder in die heutige Mode eingeführt, wie ihn schon die Zeit des Rococo gehabt und wie ihn Lee Hunt in seinem Gefängniß sich hatte machen lassen. Es ist allerdings etwas Schönes um den ewig lachenden Himmel, man lebt aber nicht immer darunter, noch ewig im Sonnenschein des Glückes. Es könnte vielleicht — und mit vollem Recht — umgekehrt eine hypochondrische Seele sich versucht fühlen, schwarze, düstre Gewitterwolken an den Plafond zu malen. Auch dürften wir der Verlegenheit nicht entgehen, den Kronleuchter in den Wolken aufhängen zu müssen oder zu diesem Zweck einen Haken in die blaue Luft einzuschrauben. Es giebt Leute heutzutage, die es lieben aus ihrem Schlafzimmer ein Beduinenzelt, aus ihrem Badezimmer eine Rohrhütte zu machen: das ist eine individuelle Spielerei, die einem Saharareisenden und einem passionirten Fischer verzeihlich sein mag, aber die Kunst und die Schönheit haben nichts damit zu schaffen.

Gehen wir in diesem Gedankengange weiter, so werden wir leicht finden, was wir von gemalter, ich sage nicht bemalter, Architektur und Plastik zu halten haben. Der Stil, den wir verlangen, verlangt seinerseits die Wahrheit, denn er hebt die Wirklichkeit nicht auf, sondern er idealisirt sie nur. Allerdings kann und wird der Architekt unter Umständen mit seiner Architektur ins Innere gehen, zumal wenn es sich um

größere und bedeutendere Räume handelt, welche mehr zu öffentlichen Zwecken und zu Festlichkeiten als zur eigentlichen Wohnung bestimmt sind. Er wird dann die lange Flucht der Wände durch Pilaster, Säulen oder Lisenen gliedern, er wird ihnen oben durch vortretendes Gesims einen Abschluß geben und dem entsprechend auch den Plafond gestalten, d. h. die große, sonst ebene Fläche durch vortretende und zurücktretende Theile in rhythmischer Anordnung gliedern. Ebenso wird der Bildhauer, der Stuccateur kommen und dem Werke des Architekten den ornamentalen Schmuck hinzufügen, sei das nun so einfach oder so reich, wie es wolle. Dagegen wird sich, wenn der gewährte Stil oder die Beschaffenheit und die Bestimmung des Raumes es so verlangen oder wünschenswerth machen, nichts einwenden lassen. Aber alles muß dann in Wirklichkeit sein, was es darstellt. Gemalte Architektur und gemalte Plastik ist eben nichts als gemalte Ornamentation, die durch Farbe, nicht durch Schatten und Licht wirkt, und sie muß daher auch lediglich vom malerischen Gesichtspunkte, nicht vom architektonischen oder plastischen aus behandelt werden. Gemalte Architektur und gemalte Plastik sind immer nur richtig, oder vielmehr erscheinen als das, was sie darstellen sollen, immer nur von einem Standpunkte aus und unter gewissem feststehenden Lichte: unter allen anderen Lagen offenbaren sie sich stets als Täuschung, als Lüge, und bringen damit eine Störung in die Harmonie des Raumes, die als erste und letzte Forderung immer festgehalten werden muß. Wir haben es folglich durchaus zu verwerfen, wenn man

durch bloße Malerei, etwa grau in grau, wie man nicht selten sieht, die volle Architektur einer Wand mit Säulen, cannelirten Pilastern, Basen, Kapitälen und Gesimsen, mit Nischen und Statuen darin herstellen will, oder wenn man, wie es in der romantischen Periode geschah, sich geschwind einen Saal mit flachen Wänden und flacher Decke dadurch in einen Rittersaal umwandelt, daß man die Wand mit gemalten gothischen Pfeilern und spitzen Arcaden gliedert und ein mit Fischblasen ausgefülltes Netzgewölbe auf die Decke malt. Ebenso ist die heute allgemein verbreitete Sitte unzulässig, wonach der Maler das Geschäft des Stuccateurs übernimmt und Plafond und Wände mit Leisten und Rahmen in falschem Relief umzieht, indem er die grauen Schatten hinstreicht und die Lichter daneben setzt. Wie geschickt es auch geschehen mag, so wird das veränderte Sonnenlicht oder die Lampe Lichter und Schatten an verkehrter Seite erscheinen lassen und dadurch sofort den Betrug enthüllen. Soll einmal gemalt sein, so ist es doch sicherlich besser, die Decoration gleich vom malerischen Gesichtspunkte aus zu behandeln, denn die plastische, deren Mittel ja bescheidener sind, ist weder wirkungsvoller, noch ist die gemalte Plastik von größerer Dauer.

Etwas anderes ist es, wenn die wirklich vorhandenen architektonischen oder plastischen Theile farbig bemalt werden. Hier ist, wenn die Bestandtheile, wie z. B. bunter Marmor, nicht selbst schon farbig wirken, die Malerei ganz an ihrer Stelle, denn sie kommt der Architektur und der Plastik, die nur Licht und Schatten zur Wirkung haben, zu Hülfe, hebt

die Linien heraus, accentuirt die Formen und läßt sie deutlicher erscheinen und von einander sich trennen. Sodann bringt sie auch zur allgemeinen Decoration, welche Architektur und Plastik an dieser Stelle auch nur bezwecken, ein neues Moment, ihr eigenes, das farbige hinzu, das sich aber jenen beiden unterzuordnen hat.

Halten wir den Gedanken fest, daß das Zimmer als umschlossener Raum in seinem Charakter und in seiner Bestimmung bewahrt bleiben muß, daß es durch seinen Schmuck verschönert, idealisirt, aber nicht verwandelt oder verkehrt werden soll, so werden wir den rechten Weg finden auch in der schwierigsten Frage, die uns in Bezug auf unseren Gegenstand begegnen kann, in Bezug auf den Stil oder die Bedingungen der höheren malerischen Decoration. Diese Frage ist um so schwieriger, als sie gerade durch die großartigsten Leistungen der Kunst verwirrt worden ist, Leistungen, die man für sich nur bewundern und anstaunen kann und die auf Jahrhunderte hinaus die nachfolgende Kunst in ihre Bahn hineingerissen haben.

Wenn das letzte künstlerische Ziel für bewohnte Räume die Harmonie ist, Harmonie in den Farben und Harmonie in den Formen, so muß alles, was zum Schmucke dienen soll, sich dieser Harmonie unterordnen, sich in dieselbe einfügen. Der Schmuck ist also unfrei, er hat eine Bestimmung und ist nichts für sich; er darf den Raum, den er verschönern, den er idealisiren soll, nicht vergessen machen. Es muß nicht scheinen, als ob die Mauern für den Schmuck da seien,

sondern umgekehrt, der Schmuck ist des Raumes wegen da und muß ihm dienen. So viele auch der Künste und der Künstler an dem Schmucke eines Raumes arbeiten, sie müssen von einem Gedanken geleitet zu einem Ziele hinwirken, und erst das Resultat ihrer vereinigten Thätigkeit, das Ganze erst ist es, welches im vollsten Einklange aller Theile unter einander das Kunstwerk ausmacht. Ihr Gesammteindruck giebt das vollendete Werk. Der Maler also, denn für diesen handelt es sich zunächst darum das Prinzip zu finden, darf nicht übersehen, daß er durchaus nicht freie Hand hat; er muß arbeiten im Einklang mit Architekt und Bildhauer, denn die Künste sind da, sich zu heben, nicht sich zu vernichten oder zu stören; er muß sich gegenwärtig halten, daß es eine Decoration ist, die er schafft, nicht eine freie Schöpfung wie ein Staffeleigemälde, das sich um gar nichts als um die eigene Schönheit zu kümmern hat.

Das Staffelei- oder Ateliergemälde ist ein völlig isolirtes Kunstwerk; es hat seine Einheit des Gegenstandes, Einheit des Lichts und der Perspective, alles für sich. Sein Ziel ist eine Art Illusion, es will dem Beschauer, der in den Rahmen wie durch ein Fenster hindurchschaut, den Gegenstand in seiner Wirklichkeit, meinetwegen in idealisirter Wirklichkeit vorstellen, und dazu gewährt es ihm zum vollkommen richtigen Sehen nur einen Standpunkt. Dazu ist der Staffeleimaler gezwungen, um den Blick auf die Hauptsache, die Hauptfigur oder den Hauptgegenstand zu lenken, die übrigen

Dinge, das Beiwerk, untergeordnet zu behandeln, jenes aber in erhöhtes Licht zu setzen.

Wenden wir die Freiheit und die Grundsätze des Staffeleimalers auf die Wandmalerei in der Wohnung an und wir werden sehen, wohin wir kommen. Erlaubt sich das Wandgemälde die Freiheit des Staffeleibildes, oder ist es gar selbstständig und unabhängig im Atelier entstanden, um in die Wand gefügt zu werden, so ist es ein Zufall, wenn es mit den Intentionen des Architekten oder der sonstigen Decoration und Einrichtung in Einklang steht. Schon weil es die Täuschung einer fremden Wirklichkeit giebt, ist es der Harmonie des Ortes gefährlich. Täuschende Scenen mit lebensgroßen Figuren vermögen einen Ort, der zur Wohnung, also zum behaglichen Dasein bestimmt ist, unheimlich zu machen, denn man lebt gewissermaßen unter fremden, oft sehr seltsam gearteten Leuten in nicht minder befremdender Situation. Behandle ich das Wandgemälde wie ein Staffeleibild, so muß ich es auf eine gewisse Augenhöhe, auf einen gewissen Punkt der Betrachtung berechnen, von dem aus allein mir ein ruhiger Genuß gewährt wird; verlasse ich diesen Punkt, so verschiebt sich die Stellung, es verkehrt sich die Perspective, was bei etwaiger Architektur, die sich im Bilde befindet, noch auffälliger wird. Von jedem anderen Orte des Zimmers ist mir die Betrachtung nicht ein Genuß, sondern eine Qual. Lasse ich diese Berechnung außer Acht, so ist das Uebel aller Orten. Zwar kann man sagen, es giebt viele, die das Uebel, das hier geschieht, nicht sehen und die

Qual nicht empfinden. Das mag richtig sein, aber die Regeln der Kunst gründen sich nicht auf die Beobachtungen der Blinden, sondern der Sehenden und Fühlenden. Selbst mit dem einen Punkt ist dem Bewohner nicht gedient. Alsbald an den Anblick des Schönen in seinen Räumen gewöhnt, verlangt er gar nicht mehr, wie die Erfahrung lehrt, die Betrachtung, sondern den Eindruck, und dieser ist ihm nach den Grundsätzen des Staffeleibildes überall ein schiefer. Es folgt also, daß die Wandmalerei andere Prinzipien haben muß; sie darf nicht eine Täuschung, eine Illusion der Wirklichkeit beabsichtigen, sie darf nicht von der Art sein, daß sie einen einzigen Punkt zur Betrachtung nöthig hat; sie darf nicht das Eine hervorheben, das Andere fallen lassen und in den Schatten stellen, sondern muß von überall her dem Bewohner einen schönen, gleichmäßig ruhigen Eindruck gewähren. Das aber geschieht vor allem dadurch, daß die Malerei mit leichter Modellirung wie eine illuminirte Zeichnung ohne tiefe Gründe behandelt wird. Die Zeichnung muß schön, die Farbengebung harmonisch und im Charakter des Ortes sein; mit diesen Bedingungen sind trotz der einfachen Mittel die größten Resultate zu erzielen, und man hat nicht zu fürchten, daß die Ruhe, der künstlerische Frieden des Raumes gestört wird.

Bis gegen das Ende des sechszehnten Jahrhunderts hin haben auch alle Künstlernationen bewußt oder unbewußt diese Regeln für die Wandmalerei befolgt. Die byzantinische und italienische Glasmosaik, die ganze mittelalterliche Wandmalerei, welche auf die glänzendsten und farbigsten Effecte ausgingen

und sie erreichten, sind nicht davon abgewichen. Selbst die späte griechische aus Pompeji und Herculanum bekannte Wandmalerei, die wie der Ausfluß einer übermüthigen, ausgelassenen, um Regeln wenig bekümmerten Kunstepoche erscheint und eben wegen ihrer Ausgelassenheit von den strengen Kunstrichtern jener Zeit aufs schärfste getadelt wird, sie beabsichtigt, wie das oben schon ausführlich geschildert worden, nirgends die Täuschung der Wirklichkeit, sondern läßt ihre zahllosen und mannigfachen Gebilde als leichtes Spiel der Phantasie erscheinen. Gerade das, was Vitruv an ihr tadelt, das willkürliche, kühne, in der Wirklichkeit durchaus unmögliche Gebahren mit der Architektur, das ist ihr Recht, das stempelt sie zur echten Decoration.

Erst die Malerei der Renaissance ist über diese Grundsätze hinausgegangen. Es war eine Folge des überaus großartigen Aufschwungs, den die Staffeleimalerei in jener Kunstepoche nahm, der wunderbaren Vollendung, welche sie in der Wiedergabe der Wirklichkeit erreichte. Es kann uns natürlich nicht im Entferntesten einfallen, diese Richtung der Kunst, welche die bewunderungswürdigsten Werke für alle Zeiten geschaffen hat, bedauern zu wollen. Es war auch nur ganz natürlich, wenn die Künstler, im Bewußtsein ihres Könnens, dieselbe Kunst auf die Wandflächen übertrugen, ja hier erst auf großartiger Fläche, wie sie ihnen das Atelier nicht gewähren konnte, zu den höchsten Schöpfungen empor stiegen. In den Stanzen Rafaels und in der sixtinischen Kapelle vergessen wir mit Vergnügen, daß die Räume selbst, welche

geschmückt werden sollten, zu nichts geworden, und daß es die Bilder für sich allein sind, denen wir unsere Verehrung darbringen. Wir lassen uns auch keine Mühe und Unbequemlichkeit verdrießen — und sie ist in der sixtinischen Kapelle nicht ganz gering — um Stellung, Lage oder Haltung des Kopfes zu finden, die Bilder auf das Beste zu schauen. In den Stanzen Rafaels ist noch decorativ gedachte architektonische Anordnung der Bilder und Verzierung der Umrahmungen, jedoch auch hier löscht die großartige Bedeutung des einzelnen Bildes die Wirkung des Raumes als eines Ganzen wieder aus. In der sixtinischen Kapelle hat Michelangelo der Maler Michelangelo den Architekten vergessen: die kunstvolle Eintheilung der zahlreichen Darstellungen auf der Decke ist nicht aus architektonisch-decorativem, noch eigentlich aus malerisch-decorativem Gesichtspunkte geschaffen. In die Betrachtung des Einzelnen versenkt, sind wir nichts als Staunen und Bewunderung über die Leistungen eines Riesen in der Kunst, aber der Eindruck der Kapelle als eines architektonisch-malerischen Ganzen, zu welchem zwei Künste geschwisterlich zusammengewirkt haben oder hätten zusammenwirken sollen, ist gleich Null. Wir können selbst uns nicht verhehlen, wenn wir es über uns gewinnen, uns von der Macht der Gemälde zu einer prüfenden Betrachtung dieser Art loszureißen, daß der Eindruck der Decke dem Eindruck des jüngsten Gerichts zu nahe tritt, welches letztere erst jede decorative Rücksicht verschmäht hat, von den Gemälden, die rechts und links in Reihen rangiren, nicht zu reden.

Freilich, vor diesen Werken Rafaels und Michelangelos schweigt jede Kritik. Wir freuen uns, daß solche Werke zu Stande gekommen sind, auf welchem Wege auch immer, und wollen mit Vergnügen die Opfer vergessen, die dabei gebracht wurden. Ein Anderes ist es aber mit den Werken ihrer Nachfolger, die nicht auf ihre Schultern traten, sondern nur ihren Fußtapfen folgten. Es ist selten, daß sich hier das Einzelne zu der Bedeutung erhebt, um uns für den verlorenen Eindruck des Ganzen zu entschädigen, und wir kommen dadurch von selbst zu der Frage nach der decorativen Gesammtwirkung, nach der gemeinsamen Harmonie des architektonischen, plastischen und malerischen Schmuckes zurück. Wir können auch nicht leugnen, daß die Künstler der Barock- und Verfallzeit wieder eine solche decorative Wirkung angestrebt, ja daß sie dieselbe trotz der Hindernisse, die ihre Manier ihnen gewährte, mitunter selbst in machtvoller Weise erreicht haben, ihrerseits aber wiederum mit dem Opfer der Schönheit des Einzelnen.

Es lassen sich allerdings auch Bilder', die es auf die Darstellung der Wirklichkeit abgesehen haben, so decorativ behandeln, daß sie sich der allgemeinen Harmonie einfügen, und der gelungenen Beispiele, namentlich aus dem siebzehnten Jahrhundert, gibt es genug. Alsdann ist es aber zum Ersten eine Nothwendigkeit, daß man von der Ausbildung des Details absieht und die Massenwirkung im Auge hat. Zum Andern erfordert diese Manier, um es zu solchem Effect zu bringen, großartige Räume und zugleich einen reichen, in die Sinne fallenden architektonischen und plastischen Schmuck. In solchem Falle

vermag man allerdings, da man dem einzelnen Bild wenig Rücksicht schenkt oder es nur im Hinabgehen betrachtet, die zahlreichen perspectivischen und anderen malerischen Unzukömmlichkeiten zu übersehen und sich der vereinten decorativen Wirkung hinzugeben.

Aber wie gesagt gilt das nur für große, dem Prunke oder großartigen Festlichkeiten gewidmete Räume, wie etwa die Galerien im Louvre oder im Schlosse zu Versailles sind. Wollte man dasselbe Prinzip auf die Wohnungen anwenden, so würde man unter der Schwere, unter der Last des Eindrucks erliegen, und doch auf den Genuß des Einzelnen verzichten müssen. Es ist das ein Unterschied, der heute vielfach verkannt wird und zu Irrthümern führt.

VI.

Fußboden und Wand.

[illegible] da man dem einzelnen Bild wenig [illegible] und es nur im Hinabgehen betrachtet, die [illegible] und anderen malerischen Unzu- [illegible] zu entziehen und sich der vereinten decorativen [illegible]

[illegible] gilt das nur für große, dem Prunke [illegible] gewidmete Räume, wie etwa [illegible] oder im Schlosse zu Versailles sind. [illegible] Princip auf die Wohnungen anwenden, [illegible] unter der Last des Ein- [illegible] auf den Genuß des Einzelnen ver- [illegible] ein Unterschied, der heute vielfach verkannt wird [illegible]

VI.

Fußboden und Wand.

Bevor wir uns nunmehr der Besprechung des Einzelnen und zunächst der des Fußbodens zuwenden, erinnern wir uns in Kürze an das Resultat der allgemeinen Betrachtungen, die wir in dem vorigen Abschnitt einleitend vorausgeschickt haben.

Wir fanden, daß für unsere moderne Wohnung das Ziel der inneren Decoration die Harmonie ist, die Harmonie in Farbe und Form. Wir sahen dabei ausdrücklich von jedem bestimmten, einmal dagewesenen geschichtlichen Kunststile ab, wir sahen ab von dem ägyptischen, griechischen, byzantinischen, romanischen, gothischen, oder wie die Stile und Stilarten alle heißen mögen, und dennoch verlangten wir zur vollen künstlerischen Harmonie Stil, Stil überhaupt. Die Doppelsinnigkeit, in welcher wir das Wort Stil gebrauchen und die auf den ersten Moment wohl nur demjenigen klar erscheint, der mit den Fragen der Kunst völlig vertraut ist, kann, wie zu befürchten ist, leicht zum Mißverständniß führen. Wir kommen daher auf diesen Punkt, der den Angelpunkt

unserer Erörterungen bildet, den Punkt, von dem aus wir die Hebel ansetzen, um alle Schwierigkeiten zu lösen, noch einmal zurück.

Was hier Stil, Stil überhaupt genannt ist, das ist die Idealisirung eines Gegenstandes, die Uebereinstimmung der Form mit der Idee des Gegenstandes, die Uebereinstimmung mit dem Material, dem Zwecke, dem Bedürfniß. Die Form muß der klare, runde Ausdruck der Idee und durchaus nichts anderes sein. Die Form ist die Sprache der Idee. Wenn nun aber die Form die Sprache, der Ausdruck der Idee und in Uebereinstimmung mit dem Bedürfniß, mit unserem Bedürfniß sein muß, so ist wohl leicht einzusehen, daß, da die Bedürfnisse zu verschiedenen Zeiten verschieden waren, auch die Formen andere sein können, ja unter Umständen andere sein müssen.

Die Formen, welche die Kunststile der Vergangenheit geschaffen haben und welche die Ausdrucksweisen ihrer Culturepochen waren, sind eben nicht unsere Ausdrucksweisen und vermögen also nicht unsere Bedürfnisse zu decken. Nehmen wir aber einfach herüber, was die Eigenthümlichkeiten fremder Kunst- und Culturepochen waren, copiren wir ihre Elemente willkürlich oder gedankenlos, so erhalten wir nicht Form, sondern Formeln. Der letztere Ausdruck ist in der bildenden Kunst allerdings nicht gebräuchlich, es verhält sich damit aber gar nicht anders wie z. B. auf ethischem oder religiösem Gebiete, wo die Ausdrucksweisen anderer Zeiten uns zu Formeln erstarrt sind, bei denen unser Ge-

wissen sich beruhigt. So beruhigen wir uns auch in der Kunst nur zu gewöhnlich mit den Aeußerlichkeiten eines fremden Stils und sind zufrieden, wenn wir sagen können, das ist griechisch, das ist gothisch, obwohl ohne Zweifel ein griechischer oder mittelalterlicher Künstler, wenn er auferstände, zu unserem Treiben bedenklich den Kopf schütteln würde. Er würde uns wahrscheinlich sagen: Macht nicht, was wir gemacht, sondern wie wir es gemacht haben.

Die alten Künstler haben für ihre Zeit und ihre Bedürfnisse geschaffen und dafür die Formen gefunden: finden wir sie für unsere Zwecke und Bedürfnisse. Entäußern wir uns aller Nebenabsichten, schaffen wir die Dinge so, daß sie nichts anderes vorstellen als was sie sind, als was sie ihrer Bestimmung nach sein sollen, so wird sich auch der Stil von selbst bei ihnen einfinden, ohne daß wir ihn suchen. Alsdann werden die Dinge nicht blos in Uebereinstimmung mit sich selber, mit ihrer Idee, sondern auch in Uebereinstimmung unter einander sein, und die Harmonie der Formen ergiebt sich als Resultat.

In diesem Sinne könnten wir den Stil auch als Geschmack bezeichnen, denn in der That und Wahrheit sind auch nur diejenigen Gegenstände geschmackvoll, welche das, was sie sein sollen, in vollkommen gelungener Weise sind, bei denen also Form und Idee in voller Uebereinstimmung sich befinden. Aber auch das Wort Geschmack ist doppelsinnig, und der moderne Franzose gebraucht es grade für diejenigen Dinge, welche den stilvollen entgegengesetzt sind, für diejenigen,

bei denen die Form nicht durch den Zweck, nicht durch die Natur des Gegenstandes, sondern durch ein äußerliches Motiv, durch Willkür, Laune, durch die Absicht der Neuheit und Ueberraschung entstanden ist. So hat der französische Einfluß die Mode an die Stelle des Geschmacks, die Neuheit an die Stelle des Schönen gesetzt.

Es geht wohl schon hieraus hervor, daß, wenn wir von den vergangenen Kunststilen absehen wollen und die Uebereinstimmung der Form mit dem Zweck und dem Bedürfniß als Prinzip aufstellen, damit kein Loblied auf unsere moderne Kunstindustrie oder unsere moderne Decoration gemeint ist. Vielmehr wird sich im Folgenden zeigen, daß die Durchführung unseres Prinzips uns weit öfter den alten Formen annähert als dem modernen Verfahren, weil die alten Kunstepochen verschiedentlich nicht bloß für sich, sondern für das Bedürfniß schlechthin die richtigen Formen gefunden haben, so die griechische Kunst für Gefäße, die Renaissance für gewisse Arten von Möbeln. Wir sehen dabei auch, wozu uns das Studium der alten Kunstwerke nützen kann.

Hiernach wenden wir uns unserem eigentlichen Gegenstande zu.

Man hat wohl als Gesetz ausgesprochen, daß die Farben in einem Zimmer von unten nach oben hin sich aus dem Dunklen in das Helle erheben müßten, gleich wie es in der freien Natur der Fall sei, wo auch das Erdreich das Dunkelste ist und der Himmel das Licht repräsentirt. Obwohl der Vergleich hinkt, da das geschlossene Zimmer eben nicht

die freie Natur, sondern ihr Gegensatz ist, so ist doch etwas Wahres daran. Die verlangte Stufenleiter der Töne, aus dem Dunklen in das Helle hinaufsteigend, läßt das Zimmer freier und luftiger und die Decke, als das Lastende, leichter erscheinen. Aber es wäre weit gefehlt, diese Forderung zum Gesetz zu erheben; eine solche Abstufung ist nicht nothwendig, noch haben die guten und ächten Kunststile sich jemals darum gekümmert, ja sie haben sich nicht selten den Plafond ganz vorzugsweise für die reichste decorative Darstellung ausersehen und ihn dadurch nicht leicht und luftig, sondern eher schwer und lastend gemacht. In der pompejanischen Wandmalerei bildet Schwarz den Sockel, aber auch den Fries und selbst die ganze Wand. Man könnte viel eher den Satz aufstellen, daß bei ungleicher Farbenstimmung von Fußboden, Wand und Decke eine gleiche Stärke ihrer Töne, d. h. eine verhältnißmäßig gleiche Helle und Dunkelheit zur Harmonie nothwendig sei; allein auch das läßt sich nicht durchführen.

Eines aber kann man wohl mit gewissem Rechte aussprechen, daß der Fußboden nicht zu hell gehalten sei. Ist es schon an sich unangenehm, wenn ein Gegenstand mit großer Helligkeit auf breiter Fläche von unten her in das Auge scheint, so bildet auch der Fußboden die Grundlage der ganzen Decoration. Folglich, soll er einen ruhigen und sicheren Eindruck hervorbringen, so darf er nicht zu reich, nicht zu bunt und nicht zu licht sein, denn wie das Lichte und Leichte zusammenstimmen, so auch das Feste und Dunkle.

Aus diesem Grunde würden wir von unseren modernen Parquetböden, was bei dunkleren Wänden sogar zur Nothwendigkeit wird, diejenigen mit dunklem Holze denen mit weißem vorziehen und in den Teppichen Weiß und Grau möglichst beschränken, ganz graue oder grauweiße Teppiche aber, wie man sie wohl zuweilen sieht, völlig verbannen. Auch vermeide der Fußboden harte, auffallende Gegensätze in der Farbe, denn es ziemt sich nicht, daß das, was auf dem Boden befindlich ist, das Auge anziehe, beschäftige und festhalte. Der Fußboden soll nicht vernachlässigt werden, er soll in der allgemeinen coloristischen Harmonie mitwirken, denn diese duldet nichts Gleichgültiges, aber er soll es in ruhiger Weise thun.

Dieses Ziel kann man mit jedem Material erreichen, aber auch mit jedem Material verfehlen. Die Alten hatten ihre Mosaikfußböden aus farbigen Steinen in regelmäßiger Zeichnung zusammengesetzt, deren zahlreiche Ueberreste uns in farbiger Haltung wie in der ornamentalen Composition meist die herrschenden Bedingungen mustergültig erfüllt zeigen. Die heutigen Italiener setzen ihren Estrich aus kleinen, unregelmäßigen Steinfragmenten von verschiedener Farbe meist ohne alle Zeichnung zusammen. Ein solcher Fußboden ist solide und auf das Klima berechnet, aber mit unruhig bunter Wirkung nicht angenehm für das Auge. Für uns Nordländer sind von künstlerischer Bedeutung die gemusterten Parquetböden und die Teppiche, jene von durchgängig bescheidener Wirkung, diese des höchsten Farbeneffectes fähig.

Zu ihnen gesellen sich seltener verschiedenfarbige Steintafeln oder neuerdings gemusterte Faiencefliesen. Für alle gelten im Grunde dieselben Gesetze oder Bedingungen, so weit sie auf der Eigenart des Fußbodens beruhen.

Der Fußboden ist zunächst ebene Fläche, und da sie betreten und verstellt wird, so ist es schon aus praktischen Gründen ein Vorzug, wenn diese Ebene mit möglichster Gleichmäßigkeit und Vollendung durchgeführt ist. Der Fußboden duldet also kein wirkliches Relief. Es sind daher Teppiche mit Blumen, Thieren oder anderen erhaben in Wolle ausgeführten Gegenständen, wie man sie heute öfters sieht und wie sie wohl die Freundschaft in's Haus zu stiften pflegt, ganz verwerflich. Der Boden soll aber auch nicht mit seiner Zeichnung das Auge des Gehenden täuschen, daß er etwa glaube über Höhen und Tiefen zu wandeln. Es würde ihm das ein Gefühl der Unbehaglichkeit und Unsicherheit erwecken, welches wir aus der Wohnung verbannt wissen wollen. Wir müssen uns daher gegen alle Compositionen erklären, welche ein Relief mindestens in auffälliger Weise darbieten oder gar absichtlich darauf berechnet sind, Täuschungen hervorzurufen. Wir erinnern uns dabei jener Marmorfußböden aus Rom und Pompeji, bei denen weiße und schwarze oder helle und dunkle Marmorplatten derart zusammengestellt sind, daß die einen das Licht, die andern den Schatten bilden. Was ist die Wirkung davon? Wir glauben über scharfe Kanten und Spitzen zu gehen, und wenn wir auch diesen Eindruck durch Gewohnheit und Nach-

denken überwinden, so ist doch der Anblick eine beständige Qual für das Auge. Es ist also jedenfalls ein großer Irrthum, wenn unsere moderne Parquetindustrie, was man allenfalls der Laune des Rococo verzeihen mag, dergleichen Motive wieder aufnimmt und nachahmt.

Aber die Consequenz unseres Satzes führt uns noch weiter. Müssen wir jede auffällige Reliefzeichnung auf dem Boden verwerfen, so ist damit auch über jede Art bildlicher Darstellung, die sich als Nachahmung der Wirklichkeit gibt, der Stab gebrochen. Wir haben hiermit zunächst figürliche Darstellungen im Auge. Es ist widernatürlich, und darum auch stillos und geschmacklos, wenn wir auf lebenden Wesen umherwandeln sollen. Was unser Fuß nicht in Wirklichkeit betritt, dessen mag er sich auch im Bilde enthalten. Unsere moderne Teppichindustrie will uns leider noch immer zwingen, unseren Fuß auf Löwen, Tiger, Hunde und anderes wilde und zahme Gethier zu setzen; sie breitet auch wohl romantische Liebesscenen, die sonst der Tourist auf seinem Reisesack mit sich zu nehmen pflegt, vor unseren Füßen aus; ja sie scheut sich nicht, die Portraits berühmter Männer und gekrönter Häupter den Tritten höchst profaner Fußbekleidung unterzulegen. Abgesehen davon, daß diese Figuren, was ihre künstlerische Ausführung betrifft, doch im günstigsten Falle unerträglich sind, was bei der getupften, treppenartig contourirenden Manier auch gar nicht anders sein kann, abgesehen davon, bringt dieselbe uns nicht nur mit unserem ästhetischen, sondern auch mit unserem loyalen Gewissen in Conflict und

setzt unser Anstandsgefühl, unsere Ehrerbietung auf eine harte Probe.

In dieser Art haben es auch die antiken Mosaiken nicht immer besser gemacht. Im Bewußtsein ihrer Geschicklichkeit haben die alten Mosaicisten sich selbst an die großartigsten historischen Gegenstände gewagt, wie z. B. die berühmte Perserschlacht lehrt. Man sagt freilich, daß dieses Steingemälde sich geschützt an einem Platze befunden habe, den kein Fuß betrat; dann war es eben ein Kunstwerk für sich und nicht mehr Decoration. Wie höchst unangenehm, ja widerwärtig derartige Fußböden werden können, das zeigt ein großes Mosaik im lateranischen Museum zu Rom, welches eine Menge einzelner Gladiatoren in Lebensgröße darstellt. Es ist sicherlich ein spätes Werk, denn es gehört ein entarteter, wenn nicht barbarischer Geschmack dazu, so etwas beständig unter den Füßen und Augen ertragen zu können. Liebenswürdiger erscheint die berühmte, oft wiederholte Darstellung der Tauben, welche aus einer Schale trinken, aber auch sie gehört vor die Augen, nicht unter die Füße. Auch ein anderes berühmtes Mosaik ist zu verwerfen, welches der Künstler Sosus in einem Hause zu Pergamus gelegt hatte und welches die Abfälle und Reste der Mahlzeit und was sonst ausgekehrt wird, so auf dem Boden darstellte, als ob das alles durch Zufall liegen geblieben sei. Natürlich macht das den Eindruck einer unsauberen Wirthschaft, und daher zog dieses Gemälde auch dem Gebäude den Namen des ungefegten Hauses zu.

Wir mit unseren Teppichen, über weitaus reichere Farbenpracht verfügend als die Mosaicisten, sind in gewisser Weise auch noch viel weiter gegangen als diese. Zwar haben wir die große Historie den Gobelins überlassen, aber die englischen und französischen Teppichfabrikanten haben dafür die ganze Natur als ihre Domäne betrachtet. Da wir hier in Europa nicht unter Palmen leben können, so sollten wir wenigstens auf denselben wandeln. Nicht bloß Wiesen und Blumenbeete wurden zu unseren Füßen ausgebreitet, sondern ganze Gärten, tropische Gewächse in üppiger Fülle und reich geästete Bäume. Wir wohnten in und auf den Zweigen wie die Vögel des Himmels und schauten abwärts durch das Laub und Gezweige hindurch in den blauen Himmel hinunter. Wenn diese Erfindungen des neunzehnten Jahrhunderts, auf die wir noch eine Zeitlang stolz waren, keine Verirrung des Geschmacks bedeuten, dann waren wir nie vom rechten Wege abgewichen. In dieselbe Kategorie gehört die Ueberschwänglichkeit der Blumen, mit welcher wir gesegnet worden sind. Es genügte nicht die ganzen Flächen in wilden, buntfarbigen Massen damit zu überdecken, es mußten auch die Vergißmeinnicht zu Rosen, die Rosen zu der Größe von riesigen Kohlköpfen anwachsen, und dazwischen lagen dann jene Schnörkel von geschwungenen und geschweiften Baustücken, welche die französische Barocke des siebzehnten Jahrhunderts in die Ornamentation eingeführt hatte. Mit derartigen Fußteppichen war es bei ihrer schreiend bunten Wirkung ein für allemal um die Harmonie des Zimmers geschehen. Da doch der Fußboden nur den ruhigen

Grund bedeutet, bis zu welcher Wirkung hätten Wände und Decke gesteigert werden müssen, um dagegen aufzukommen!

Betrachten wir solcher Ueberschwänglichkeit und Verirrung gegenüber die einfachen Gesetze, welche aus der Natur des Fußbodens hervorgehen. Wir haben eine regelmäßig begränzte ebene Fläche. Die Gränze verlangt ihre künstlerische Bezeichnung, und wir sind dadurch zunächst auf eine Bordüre angewiesen, die um die Fläche herumläuft und darum eigentlich ein laufendes Ornament verlangt. Es kann aber auch das Ornament der Bordüre ebensogut ein richtungsloses oder gereihtes sein, z. B. an einander gereihte Blätter, die ihre Spitze nach auswärts zu richten hätten, um den Abschluß anzudeuten. Die Bordüre ihrerseits verlangt zu beiden Seiten einen Saum, das heißt ein feines, entweder ornamentirtes oder durch andere Farbe angedeutetes Band, oder vielmehr zunächst eine Linie, welche für sie selbst den Abschluß bildet. Das wäre die einfachste Gestaltung der Bordüre als Gränze. In reicherer Entwicklung läßt sie sich aber zu einem System von Bändern und Borten entfalten, oder es lassen sich die Ecken durch besondere Ornamentation hervorheben, sowie man auch die Mitten der Seiten ornamental betonen kann, obwohl letzteres sehr leicht geeignet ist auf Abwege zu führen. Unsere heutige Teppichwirkerei verfährt so, wenn sie im Stile des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts componiren will. Mustergiltige Beispiele einer reicheren und doch gehaltenen und stilvollen Behandlung der Bordüre kann man den antiken Mosaiken entnehmen, vor allem aber in einer dem modernen

Gefühl mehr entsprechenden Weise den indischen und persischen Teppichen.

Man sieht aus dieser Nothwendigkeit der Bordüre, daß unsere heutigen Parquetfabrikanten nicht ganz recht handeln, wenn sie bei reicheren Fußböden bloß ein großes ornamentirtes Feld in die Mitte einsetzen, die Umfassung aber ganz unberücksichtigt lassen. Einem solchen Fußboden fehlt immer etwas; die Composition ist unvollständig; sie ist ästhetisch unbefriedigend. Minder ist das der Fall, wenn die ganze Fläche gleichförmig mit verschiedenfarbigen Fliesen bedeckt oder mit einem gleichgültigen, nicht zur Bedeutung kommenden Teppichmuster überspannt ist, denn dann kommt nur die coloristische Mitwirkung in Frage, nicht die Composition. Natürlich ist eine solche Lösung der Aufgabe, wenn auch nicht verwerflich, doch unvollkommener. Sie ist daher geeigneter für solche Räume, die nur zu Passagen oder kurzem Aufenthalte dienen, wie z. B. Corridore und Vorzimmer. Ohnehin empfehlen sich bei unserem Klima Stein- und Faiencefliesen nicht für Wohnzimmer.

Der verzierten Gränze gegenüber verlangt als Zweites der umgränzte Raum seine Ornamentation. Hierbei kann nach zwei Prinzipien verfahren werden, die wir als das orientalische und das europäische bezeichnen möchten. Das europäische Prinzip betont die Mitte durch ein reiches, je nach Maßgabe der Gestalt der ganzen Fläche rundes oder ovales ornamentirtes Feld, dessen verzierte Umrandung nach außen, nach der Gränze weiset. Umgekehrt gehen von den vier Ecken Verzierungen aus, die wieder nach innen zeigen,

nach der Mitte zu. Der übrige Raum wird mit einem regelmäßig verstreuten Muster leicht überdeckt, um sich als Grund für die reicher verzierten Theile erkennbar zu machen. Der Orientale dagegen sieht ganz ab von der Hervorhebung bestimmter Theile oder der Andeutung vorherrschender Richtungen: er überzieht nur die Fläche mit einem mehr oder weniger regelmäßig geordneten, dicht gehaltenen, blumigen oder geometrischen Ornament, dessen Ziel kein anderes sein soll, als die große Fläche in einer angenehmen Weise durch farbige, aber sanfte Harmonie reizend zu beleben. Ja der ächte Smyrnaer Teppichfabrikant geht so weit, daß er eine bestimmte Zeichnung des Ornamentes überhaupt aufgiebt und nur trachtet, durch Vertheilung der Farben unter einander auf kleinen, völlig unregelmäßigen Feldern eine gewisse wohlthuende Farbenstimmung hervorzurufen.

Das eine wie das andere Prinzip ist richtig und paßt für unsere moderne Wohnung, doch werden wir wohlthun, in der Anwendung einen Unterschied zu machen. Für kleine Teppiche, die nicht das ganze Zimmer bedecken, insbesondere aber für Zimmer, die durch zahlreiche Möbel verstellt sind, dürfte sich die orientalische Weise mehr empfehlen, weil hier ohnehin eine systematische Zeichnung nicht zur Wirkung kommen kann. Es ist daher besser, daß die Zeichnung mehr gleichgültig sei und nur die Farbe als Stimmung oder Ton zur Harmonie mitwirke. Wo aber die kunstvollere Composition der europäischen Weise voll in's Auge fallen kann, sei es in Repräsentationsräumen oder sei es, daß der mittlere

Raum von Möbeln frei ist, da findet auch sie angemessene und vortheilhafte Anwendung.

Mit großem Glück lassen sich auch beide Weisen mit einander vereinigen. Das kann entweder so geschehen, daß die mildere und ruhigere, und doch im Grunde reichere orientalische Farbenstimmung auf die europäische Composition übertragen wird, so daß die systematische Zeichnung weniger in das Auge fällt, oder daß die orientalische Zeichnung sammt ihrer Farbe auch die europäische Anordnung durchdringt. Beides geschieht auch heutzutage in der modernen europäischen Teppichfabrikation, und grade die schönsten und gelungensten Beispiele beruhen auf dieser Vereinigung der orientalischen und europäischen Weise.

Immerhin sind aber diese, d. h. die gelungenen Beispiele, noch Ausnahmen. Die Mode, unterstützt von bewußten Bestrebungen, drängt in der Decoration langsam dem Orientalismus zu, es wird aber unseren modernen Ornamentisten außerordentlich schwer sich in denselben hineinzufinden. Sie müssen sich von Zweierlei lossagen, mit dem sie geboren sind und worauf doch der prinzipielle Unterschied beruht, von der zufälligen Unregelmäßigkeit der Natur und der reliefartigen Erhöhung durch Licht und Schatten. Diese europäische Weise ist scheinbar viel freier und dennoch in Wirklichkeit viel gebundener. Sie zwingt zu einer bestimmten Wahl der Farben, die noch dazu durch hinzugefügte Schatten in ihrer Wirkung gedämpft werden; sie zwingt zu einer übermäßigen Verwendung von Grün, einer Farbe, die wenig andere neben sich

duldet und darum zu coloristischen Zwecken nur äußerst sparsam angewendet werden sollte. Der Orientale dagegen zeichnet die Blume in der Silhouette oder er gestaltet sie um und ordnet sie regelmäßig; dadurch befreit er sich von der Natur und erhebt sich in das Reich der Phantasie, der ächten Kunst, die Freiheit und Ordnung vereinigt; er gewinnt die freie Wahl der Farbe, der Form und der Composition. Zugleich, indem er die Höhung durch Licht und Schatten aufgiebt, bleibt er auf's strengste dem decorativen Prinzip der ebenen Fläche treu, wie es der Fußboden verlangt, das aber die modern europäische Art mehr oder minder auffallend, jedoch durchgängig verletzt.

Natürlich beschränkt sich die Ornamentation des Teppichs nicht auf die Blume, bei welcher auch der Orientalismus keineswegs stehen bleibt. Wie die Beschaffenheit des Materials den Mosaicisten zu geometrischer Ornamentation führt, so läßt sich diese in reicherer Gestaltung auch vom Teppich nicht abweisen, vor allem aber bietet dieser Spielraum für freie Arabesken. Nur darf man hierin nicht so weit gehen, daß man sich zu einem spezifisch-architektonischen Ornament versteigt oder gar, daß man Plafond und Fußboden in derartige Beziehung setzt, daß man meint, dieselbe Ornamentation, welche oben, müsse auch unten statt finden. Des Irrthums Gipfel aber ist es, wenn man die Stuccaturornamente des Plafonds sogar grau in grau auf dem Teppich wiederholt, als ob man im Zimmer einfach das Oberste zu unterst kehren könnte. Ich würde dieser Wider-

sinnigkeit, die kaum glaublich erscheint, nicht gedenken, wenn sie nicht in der That in Wien vorgekommen wäre. Nach allen Seiten ist hier gesündigt: erstens sind die ornamentalen Grundbegriffe verwechselt, dann ist Grau keine Farbe für den Fußboden, und endlich ist eine Reliefornamentation mit beabsichtigter Täuschung hergestellt, die das Auge verwirren muß. Wer für den Fußboden componirt, soll sich gegenwärtig halten, daß eine farbige, aber ruhige Stimmung nothwendig ist, daß er für eine begränzte und für eine ebene Fläche componirt; endlich, daß seine Zeichnung betreten wird, daß er also nichts unter die Füße legt, was die Natur oder der Anstand zu betreten verbietet. Dahin gehört selbst ein Wappen, welches nach ächt heraldischem Gefühle an dieser Stelle vielmehr eine Schmach wäre, denn eine Ehre. Man hält den Schild hoch, aber tritt ihn nicht mit Füßen.

Von dem Begriffe einer begränzten, ebenen Fläche haben wir auch bei der Wand auszugehen; allein die Wand ist es nicht so ausschließlich, wie der Fußboden. Einzelne Kunststile, man kann wohl sagen alle, haben unter größeren und reicheren Verhältnissen auch die Innenwand architektonisch behandelt und sie nach Maßgabe des herrschenden Stiles mit vor- und zurücktretenden Theilen gegliedert und abgetheilt und so die lange Flucht nicht bloß durch Farbe, sondern auch durch Schatten und Licht belebt. Zu einer gewissen, ästhetisch bedingten Nothwendigkeit wird diese Ornamentation in langen Galerien und Corridoren oder in gewölbten Räumen, wo die Pfeiler als Wandpfeiler zugleich die Gewölbe tragen und den

Eindruck der Festigkeit und Sicherheit hervorbringen. Der spätere gothische Stil hat die Wand mit Holz verkleidet, sie getäfelt und diese Vertäfelungen mit Anschluß an gegebene Bedingungen, mit Anschluß an das Bedürfniß von Kasten und Nischen durch vortretende Lisenen, Gesimse, Sockel und Umrahmungen zu einem System ausgebildet, welches die Renaissance übernahm, indem sie nur die Profile und Ornamente änderte. Die Renaissance hat dann, an altrömische Prachtbauten sich anlehnend, die reichste, architektonisch decorative Gliederung der Innenwand vorgenommen durch vortretende Säulen und Pfeiler, welche das Gebälke des Plafonds zu tragen erhielten, durch umrahmte viereckige oder halbrunde Nischen. Diese Decoration setzte zur ferneren Ergänzung plastischen Schmuck von Figuren oder Vasen in den Nischen voraus. Sie blieb auch dabei nicht stehen, sondern fügte farbigen Schmuck hinzu, indem sie, älteren Beispielen folgend, die architektonischen Theile aus verschiedenfarbigem Gestein, insbesondere edlen Marmorarten bildete oder damit bekleidete und ferner an eigens dafür bestimmten Plätzen die historische oder decorative Wandmalerei zur Hülfe herbeizog. Die Kunststile, welche der Renaissance folgten, sind dieser Weise treu geblieben und haben nur nach ihrem künstlerischen Charakter die Formen des Details geändert oder die Gliederungen, je nachdem, stärker oder schwächer heraustreten lassen. Auch die moderne Kunst, wenn sie die höchsten Aufgaben zu lösen hatte, ist dem Vorgange der Renaissance gefolgt, nur daß sie, schwankend in ihrer eigenen Prinzipienlosigkeit, bald auf

die malerische, bald auf die architektonische Decoration einen erhöhten Nachdruck legte und darüber wohl die mitwirkenden Künste aus dem Gleichgewichte kommen ließ.

In der That, wie wir bereits in dem ersten Abschnitte gesehen haben, wenn wir decorative Kunstaufgaben der höchsten Art lösen wollen, so sind wir auf die Vereinigung der drei Künste: der Architektur, der Malerei und der Sculptur hingewiesen. Das wird in Räumen, die der öffentlichen Repräsentation gewidmet sind, durchgängig der Fall sein. Ein Anderes aber ist es mit der eigentlichen Wohnung. Hier müssen wir uns zunächst hüten, daß wir sie nicht zu einem monumentalen Kunstwerk machen und wir müssen schon darum der Decoration eine gewisse Beschränkung auferlegen. Sodann sind die Wände nicht um ihrer selbst willen da, sie sind nicht beliebige und bequeme Plätze für künstlerische Entfaltung, sondern sie müssen Rücksichten beobachten, die nicht in ihnen liegen. Diese Rücksichten sind zum Theil praktischer Art. Es giebt Möbel, die an die Wand gestellt, Bilder oder andere Kunstgegenstände, die an dieselbe befestigt werden sollen. Die Wand muß also auf bestimmte Gegenstände dieser Art berechnet sein, oder sie muß gewissen Veränderungen die Freiheit, der Beweglichkeit der Möbel den Spielraum gestatten. Es dürfen die architektonischen Glieder, welche die Größe des Raumes zuweilen wünschenswerth erscheinen lassen, nicht zu weit, etwa gar als volle Pfeiler oder Säulen vortreten, sondern nur andeutend so weit heraussspringen, daß sie sich als das charakterisiren, was sie eigentlich sind, als Decoration.

Es müssen ferner die Plätze, welche für malerische Verzierung bestimmt sind, in einer solchen Höhe und Lage sich befinden, daß sie von den Möbeln nicht beeinträchtigt, etwa gar halbirt oder durchschnitten werden. Die Bestimmung und Beschaffenheit der Zimmer erlaubt jedoch Unterschiede zu machen. In einem Ballsaale z. B., an dessen Wänden in der Regel nur niedere Sitze umherlaufen, kann man mit gemalter figürlicher Decoration tiefer herabgehen, als in den anderen Zimmern, in denen Credenzen, Bücherkasten, Schreibkasten oder Etagèren die Wand verstellen.

Dieselben Rücksichten sind bei plastischem Schmuck, dem ornamentalen wie dem figürlichen, zu beobachten. Wenn der Architekt für seine Innendecoration freie plastische Figuren zur Anwendung bringt, so wird er sie so stellen, daß sie, seien sie nun in Nischen oder auf Postamenten befindlich, der Beweglichkeit im Zimmer nicht hinderlich, noch selber gefährdet sind. Aehnlich ist es mit dem Relief, welches gut thut, nicht zu hoch und zu frei herauszutreten. In Wohnzimmern soll man nicht zu verschwenderisch mit dem Schnitzwerk sein. Allzu reich und kraus gehalten, bringt es Unruhe in das Zimmer und stört sich selbst in der Klarheit seiner Wirkung; es fängt den Staub, setzt der Reinigung die größten Schwierigkeiten entgegen und ist fort und fort gefährdet. Es gibt Kunststile, welche, wenn sie es auf Reichthum und Pracht abgesehen haben, des geschnitzten Ornaments nicht entbehren können. So die spätere Gothik, welche darin oft des Guten zu viel gethan hat; aber man verweise dann,

wenn man seiner nicht entrathen kann, dieses Ornament vorzugsweise in die weniger benützten Prachtzimmer und halte die eigentliche Wohnung freier davon. Auch die französische Barockzeit und namentlich das Rococo pflegten mit dem vergoldeten Schnitzwerk ihrer stillosen Schnörkel und ihres krausen Muschelwerks Möbel und Zimmer zu überladen, daß es dem, der die Räume betritt, unheimlich wird. In alten Schlössern aus dem Ende des siebzehnten oder Anfang des achtzehnten Jahrhunderts giebt es gewöhnlich noch einige kleine Cabinette, die mit derartigem Schmuck gänzlich überladen sind; sie machen aber auch nur den Eindruck Schaustücke zu sein, die eigentlich unter Glas und Rahmen gehören.

Weitaus bescheidener und angemessener hielt sich in dieser Art die Renaissance. Die italienische Frührenaissance, welche überhaupt mehr den flachen und malerischen Schmuck einer stark heraustretenden architektonischen Decoration vorzog, liebte allerdings ein geschnitztes oder gemeißeltes Ornament, aber sie hielt es in so zierlichen Formen, in so bescheidener Höhe, daß man sieht, wie sie sich der gemessenen Anforderungen wohl bewußt war. Die spätere Renaissance betonte und verstärkte wieder die architektonischen Theile gegenüber den ornamentalen. In Deutschland setzte sie, wie schon gesagt, die holzgetäfelten Wände der Gothik fort, begnügte sich aber meist damit, die profilirten Umrahmungen und Gesimse vortreten zu lassen. Nur in einzelnen Fällen, und es sind davon einige höchst merkwürdige Beispiele übrig, überzog sie die ganzen Wände, die Rahmen wie die Füllun-

gen, mit figürlich bildnerischem Schmuck, der auch wohl aus Elfenbein- oder Alabasterreliefs bestand.

Solche Zimmer machen trotz der warmen und wohlthuenden Farben des alten Holzes doch nicht den Eindruck der Wohnlichkeit; sie sind eben Kunstwerke geworden und wollen angeschaut und angestaunt, aber nicht bewohnt und still genossen oder gebraucht werden.

Das Motiv, das in dieser Decoration liegt, die holzgetäfelte oder gegliederte Wand, ist keineswegs für die moderne Wohnung unzulässig; im Gegentheil, diese Wand vereinigt so viel künstlerische und praktische Vorzüge, daß nur die Kostbarkeit derselben, die einer allgemeineren Wiedereinführung Hindernisse setzt, zu bedauern bleibt. Der braune Ton des Holzes, ob er nun dunkler oder lichter ist, vereinigt den Eindruck der gemüthlichen Wärme mit dem Gefühl der physischen. Er giebt einen vortrefflichen Hintergrund für das Mobiliar und beweglichen Schmuck aller Art. Holzgetäfelte Zimmer, wenn die Ausstattung richtig gewählt und vor allen Dingen nicht zu kleinlich und stillos ist, tragen einen ernsten, ruhigen Charakter, man möchte sagen den Charakter reicher, edler Würde und sind zu Speisezimmern, Herrenzimmern, zu behaglichen Trinkstuben auf's Beste geeignet. Zur Holzwand kann sich auch vortrefflich ein bildlicher Schmuck, sei es in aufgehängten Bildern oder in Wandmalerei, hinzugesellen, indem die Vertäfelung nicht zur vollen Höhe der Wand hinaufgezogen wird, sondern ein friesartiger Streif oberhalb des Gesimses übrig bleibt. Die Höhe des Gesimses

ist von der Schönheit des Verhältnisses abhängig zu machen, doch ist in Bezug auf Höhe und architektonische Gliederung auch auf die Größen- und Höhenverhältnisse der Möbel Rücksicht zu nehmen, da die Lisenen oder Rahmen der Täfelung aus ihrer Ebene heraustreten.

In unserer gewöhnlichen Wohnung fallen indeß solche Rücksichten meistens hinweg. Die architektonisch-plastisch decorirte Wand ist eine Ausnahme, wenn wir sie im Zahlenverhältniß mit den gemalten Wänden vergleichen. Für unsere Wohnung in den gut bürgerlichen, wohlhabenden Classen können wir die Wand als einfache, ebene Fläche betrachten, deren Schmuck gemalte Decoration ist, sei es nun, daß sie wirklich als Malerei ausgeführt oder durch Tapeten oder gewebte Stoffe ersetzt werde. Dieser verschiedene Stoff oder die verschiedene Technik kann auf die Prinzipien, soweit sie auf der Eigenthümlichkeit der Wand beruhen, keinen Unterschied machen.

Fassen wir zunächst allgemeine Gesichtspunkte ins Auge, so ist offenbar die Wand, weil sie am unmittelbarsten uns vor Augen tritt, derjenige Bestandtheil des Zimmers, welcher die bedeutungsvollste Decoration zu verlangen scheint. Zum Plafond müssen wir erst unsern Blick erheben, zum Boden sollen wir ihn nicht herabsenken, auf die Wand aber fällt er immer und von selbst. Andererseits ist aber die Wand doch nur der Hintergrund des Lebens, das sich im Zimmer bewegt, der Hintergrund der gesammten Ausstattung des Mobiliars und alles frei beweglichen Schmuckes. Denken wir

uns dieses Ganze im Zimmer künstlerisch geordnet wie ein Bild, so ist es wieder nothwendig, daß die Wand als Hintergrund sich nicht in ihrer Wirkung vordränge, sondern vielmehr abgetönt und ruhig sei. Dazu ist es seit einigen Jahrhunderten Sitte geworden, die Wand mit den Producten der Staffeleimalerei zu behängen, und auch diese verlangen zu ihrem Genuß das bescheidene Zurücktreten des Grundes, der Wand, an welcher sie hängen. Es läßt sich das Recht weder des Einen noch des Anderen bestreiten. Wir müssen den Zwiespalt so lösen, daß wir in den Fällen, wo das Zimmer ohnehin schon eine reiche Ausstattung und einen bedeutenden Bilderschmuck enthält, auf eine reicher decorirte Wand zu verzichten haben, wo dies aber nicht der Fall ist, zu einer glänzenderen Entfaltung ornamentalen oder figürlichen Schmuckes berechtigt sind. Als Beispiel dienen uns die mit dem wunderbarsten Arabeskenspiel in Blau, Roth und Gold, also in den wirkungsvollsten ungebrochenen Farben gänzlich überzogenen Wände der Prachtsäle auf der alten maurischen Königsburg Alhambra. Offenbar hatten diese Säle außer einigen niederen Divans und Decken nur äußerst geringe oder vielleicht gar keine Ausstattung und sicherlich keinen Schmuck von plastischem oder gemaltem Bildwerk, mit dem sich eine moderne Prachtwohnung schmückt. Es war also ganz nothwendig, die Pracht, welche die orientalische Phantasie und die Würde der Königsburg verlangten, über Wände und Decke in allerreichstem Maße auszugießen. Wir können heute dergleichen nachahmen, müssen in diesem Falle aber auf unsere modernen Kunstwerke

verzichten. Für unsere moderne Wohnung wird in den meisten Fällen die ruhige, abgetönte Wand sich empfehlen, und nur dann können wir zu einem reicheren decorativen Schmucke übergehen, wenn wir nicht beabsichtigen Bilder oder sonstige Kunstgegenstände an der Wand zu befestigen, oder wenn diese Räume mehr zu Festlichkeiten als zum ruhigen Aufenthalte bestimmt sind.

Die zweite Frage, die sich uns aufdrängt und die heute fast eine brennende geworden, ist die, ob wir die Wand hell oder dunkel halten sollen. Bis in die letzten Jahre hinein war es selten, daß diese Frage überhaupt aufgeworfen wurde. Wir hatten eben schon seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts Farbenlust und Farbensinn verloren, und wir hielten für fein und elegant nur diejenige Wanddecoration, welche entweder selbst grau oder doch ins Graue gebrochen war. Grünlichgrau, Violettgrau, Röthlichgrau, Lichtdrap, das waren unsere Lieblingsfarben und zwar durchweg nur in den hellsten Tönen. Darauf duldeten wir denn wohl Ranken und Blumen, die in den gewöhnlichen Beispielen hart, plump und ordinär, in den vornehmeren zart und duftig, man möchte oft sagen sentimental gehalten waren. In der That leitet sich dieses Verlieren kräftiger und gesunder Farben, dieses Uebergehen in die schwächlichen, verblaßten, oft nur hingehauchten Farben aus der literarisch hinlänglich bekannten Periode der Empfindsamkeit in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts her, die nur zarte Berührung, aber keinen kräftigen Druck vertragen konnte. Jene Periode haben wir überstanden, aber die

Farbenluſt iſt ausgeſtorben. Wenn wir es bisher in unſeren Salons gar vornehm machen wollten, ſo nahmen wir eine glänzend weiße Wand und ſuchten in vergoldeten Leiſtenumfaſſungen, vergoldeten Karnießen, Spiegel- und Bilderrahmen, Girandolen u. ſ. w. möglichſt viel Gold entgegenzuſetzen; dazu ein weißer Ofen, ein ſchreiend bunter Blumenteppich, ſeidene ſchillernde Möbelüberzüge in einer einzigen kräftigen Farbe oder von dunklem Sammt, endlich gar ein weißer Plafond mit falſcher grauer Stuccaturmalerei: das war lange Jahre hindurch unſer Ideal und iſt es vieler Orten auch heute noch. Und dieſes Ideal beſteht aus nichts als lauter Härten und Mißgriffen. Gerade das Gold, je reicher es angewendet wird, verlangt umſomehr geſättigte, volltönige Farbe, auf welcher es ruht; jede farbige Decoration, mag ſie in ſich noch ſo harmoniſch ſein, muß in ihrer Scala gehöht und gekräftigt werden, wenn Gold hinzutritt. Hier aber hat das Gold keinen anderen Gegenſatz als Weiß, die Negation der Farbe, und mit dieſem Weiß treten dann wiederum die Möbel in den härteſten Contraſt.

Wir kommen heute, Gott ſei Dank, von der Vorliebe für Grau und Weiß wieder zu geſunderer Farbe zurück, und damit hat ſich auch die Frage eingeſtellt, ob hell oder dunkel. Zu dunkle Zimmer, welche den Eindruck der Finſterniß, des Grabes machen, wollen wir ohne Weiteres verwerfen; die Farbe ſoll als das erhalten werden, was ſie iſt, als Farbe, aber nicht ſchwarz erſcheinen. Aus eben demſelben Grunde müſſen wir uns aber auch gegen die ganz lichten Wände er-

klären: auch bei ihnen kommt die Farbe nicht zur Wirkung, und der Charakter, den wir dem Zimmer geben wollen, sei es nun ein ernster oder heiterer, ein still gemüthlicher oder prachtvoll reicher, kann dabei nicht zum Ausdruck gelangen. Es ist eine äußerst schwierige, höchst selten gelingende Aufgabe, einem lichtgehaltenen Zimmer jenen poetischen Reiz, jenen unbewußten fesselnden Zauber zu geben, den wir im Bilde als Stimmung bezeichnen. Nicht einmal das, was man am Bilde Ton nennt und was im Zimmer mit der Harmonie ziemlich auf eines zusammenläuft, kann man bei lichten Wänden erreichen, denn eben die Farbe ist das Mittel dazu. Die helle Wand hat zudem den Nachtheil, daß all der Schmuck von Bildern, Vasen, Figuren und sonstigen Kunstgegenständen, den wir darauf anbringen und den wir doch nicht entbehren wollen, hart und unruhig darauf steht: er verbindet sich nicht mit seinem Grunde zu einem Gesammteindruck; die dunklen Gegenstände machen Löcher und Flecken an der Wand, die hellen heben sich nicht ab oder „gehen nicht los", wie der Maler sagt. Ebenso ist es mit den Personen im Zimmer. Schönen und interessanten Gesichtern ist die helle Wand unvortheilhaft, nur die dunkle läßt sie zur vollkommenen Wirkung kommen. Aus demselben Grunde läßt auch der Maler seine Portraits aus dunklem Grunde und nicht aus hellem heraustreten.

Aus diesen Gründen empfiehlt es sich sicherlich bei der Decoration unserer Wohnungen mit einiger Entschiedenheit in die Farbe zu gehen. Wir wollen damit aber nicht eigentlich

ungebrochene Farben gemeint haben, wie sie die Wände der Alhambra zeigen, sondern wir wollen das ganze Reich der Farbentöne der decorativen Phantasie erhalten wissen, nur daß wir uns in den Grundfarben oder in der Gesammthaltung einerseits vom Schwarzen, andererseits vom Weißen entfernt halten. Wie weit wir uns dem Dunklen, wie weit dem Lichten nähern sollen, das hängt wieder ab von dem Charakter, den wir dem Raume geben wollen, von der Bestimmung der Zimmer und von äußeren Bedingungen. Was die Bestimmung der Zimmer und ihre damit im Zusammenhange stehende farbige Haltung betrifft, so werden wir darauf später zu sprechen kommen, mit den äußeren Bedingungen aber meinen wir vorzugsweise den Mangel oder die Fülle von Tageslicht. In den engen Straßen unserer großen Städte, in den vier- oder fünfstöckigen Häusern ist der Mangel an Licht häufiger als die Fülle, und man wird in solchen Fällen mit Recht veranlaßt sein, um den Eindruck der Düsterheit zu vermeiden, eher sich dem Hellen als dem Dunklen zu nähern. Dort aber, wo hinlängliches Licht vorhanden ist oder wo nach der Bestimmung für den Abend künstliches Licht vorzugsweise die Beleuchtung ausmacht, da sollte man furchtlos und unbekümmert um Hell oder Dunkel allein die künstlerischen Rücksichten obwalten lassen.

Ebenso sollte es auch von künstlerischen Rücksichten allein abhängig sein, welche Farbe man als Grundfarbe wählt und welche anderen man in der Ornamentation entgegensetzt oder mitbenützt, um die nothwendige Mannigfaltigkeit in der Har-

monie hervorzurufen. Es lassen sich aber heute, soweit die Wissenschaft geht, schwer bestimmte Regeln aufstellen, denn diejenigen, welche man bisher aufgestellt hat, sind auch fast alle wieder umgestoßen worden, und andrerseits ist die Möglichkeit der Combinationen eine unendlich große. Man muß hier einen naürlichen, durch Erfahrung und Uebung gebildeten Geschmack, sein eigenes gebildetes Gefühl walten lassen und vor allen Dingen sich stets gegenwärtig halten, daß nie eine Farbe für sich allein zur Wirkung kommt, daß sie verfehlt sein kann, wie schön sie auch für sich selber sein mag. Hier bedingt eine Farbe die andere, und alle Gegenstände, Möbel und Wände, Teppich und Plafond, stehen in Wechselwirkung. Wer für eines derselben die Farbe wählt, muß die anderen dabei bedenken. Nur die gelungene Verbindung aller ergiebt den Charakter, die Harmonie, die Schönheit, und dieses ist das Ziel der Decoration.

Fragen wir nun endlich nach der Art und Zeichnung der Decoration, nach der weiteren ornamentalen oder bildlichen Verzierung der Wand, so werden wir wohl darin einig sein, daß der einfache farbige Anstrich allein künstlerischen Ansprüchen in keinem Falle genügt. Ob die Wand weiß oder roth ist, so werden wir doch vom horror vacui erfaßt, es starrt uns die Fläche mit ihrer Leerheit an; sie bedarf des Schmuckes. Aber gesetzt auch, wir hätten hinlänglich Bilderschmuck in kostbaren Staffeleigemälden, so genügt das doch nicht; die Wand verlangt ihr eigenes Recht.

Um die Wand in gewisser Weise selbstständig und abgeschlossen erscheinen zu lassen, ist eine Trennung vom Fußboden wie vom Plafond erforderlich. Die Trennung tritt unten als Sockel, oben als Fries oder Bordüre, zur Erscheinung. Man kann die Bordüre, wie es heute gewöhnlich geschieht, um sämmtliche vier Wände unter dem Plafond herumlaufen lassen: zu einer vollkommen künstlerischen Ausstattung gehört es aber, daß auch die Trennung der einzelnen Wände angedeutet werde, und dies geschieht dadurch, daß man die Bordüre auch an den Seiten herumlaufen oder vielmehr aufsteigen läßt. In diesem Falle ist aber sehr darauf zu achten, daß das Ornament der Bordüre nicht den natürlichen Richtungen zuwider sich stellt, daß es z. B. nicht auf dem Kopfe steht, daß es nicht abwärts läuft, wo es aufsteigen soll. Wenn Bordüre und Fries breiter gestaltet und reicher gehalten werden sollen, so gewinnt eine künstlerische Phantasie, gepaart mit Schönheitssinn, hier einen außerordentlich günstigen Spielraum zu den liebenswürdigsten und schönsten Schöpfungen. Die ersten Künstler der Welt haben es nicht verschmäht, für solche Decorationen zu arbeiten, wie die überaus reizvollen Arabesken Rafaels in den Loggien und nach ihm die Schöpfungen seiner Schüler, eines Giulio Romano, Giovanno da Udine, Luca Penni beweisen. In diesen Arabesken und Decorationen liegt eine unerschöpfliche Fülle von Motiven von unvergänglicher Schönheit erschlossen, und unsere modernen Künstler haben nur hineinzugreifen in den Reichthum dieser ewigen Quelle.

Der Erfindung und Gestaltung sind hier keine Gränzen gesetzt, als die in den äußeren Bedingungen oder in der Harmonie des Ganzen liegen. Dem gegenüber ist aber der Sockel, als das Fundament, aus dem das ornamentale Leben erblüht, einfacher, ja in den meisten Fällen sehr einfach zu halten. Es kommt hier eine äußere Ursache hinzu. Auf den pompejanischen Wänden finden wir zwar auch den Sockel zu einem bedeutenden Glied der Decoration geworden und mit Ornamenten, ja selbst mit kleinen figürlichen Scenen geschmückt, aber es erscheint hier angemessener, weil die Wand nicht so durch Möbel verstellt war. Wir lieben eine gewisse Fülle von Gegenständen in unseren Räumen und diese decken gewöhnlich den Sockel fast vollständig zu. Es geziemt sich aber nicht, ein bedeutsames Ornament dort anzubringen, wo es unabänderlich verstellt oder zerschnitten wird und also zu gar keiner oder, schlimmer noch, nur zu zerstückelter Wirkung gelangen kann.

Der verzierten Umfassung gegenüber tritt uns nun die Frage nach dem Schmucke der breiten inneren Fläche entgegen. Wir kommen damit auf das eigentliche Gebiet unserer modernen Tapetenfabrication, deren Erzeugnisse uns in den letzten Jahrzehnten nicht selten mit gelindem Grausen erfüllt haben und unsere bescheidene Wohnung, die wir heimlich-gemüthlich haben wollten, zur unheimlich-unbehaglichen gestalteten und wodurch? Dadurch, daß sie über die Wand eine Ornamentation verbreiteten, welche, sich dunkel oder buntfarbig aus lichtem Grunde abhebend, eine schreiend harte

Wirkung übt und durch die naturalistisch verwilderte, formlose, unedle Zeichnung das Auge fortwährend beirrt und nicht zur ersehnten Ruhe kommen läßt. Oder sie führte uns, statt der Blumen, Blätter und Ranken, Enten schießende Jäger, am Wege lagernde Bettler, verliebte Schäferscenen vor, die in endloser Wiederholung und carricaturartiger Ausführung zum unsäglichen Ueberdruß wurden. Oder es fiel der Mode zur Abwechslung einmal ein, die Wand mit lauter senkrechten Streifen und Bändern zu überziehen, die, nicht minder langweilig, nicht minder ermüdeten und lästig wurden. Allen solchen Irrthümern und Geschmacklosigkeiten kann man nur entgehen, wenn man fest und sicher in's Auge faßt, um was es sich eigentlich handelt, was erzielt werden soll.

In den meisten Fällen, in denen wir für die Verzierung unserer Wandflächen zu Tapeten oder deren gemaltem Ersatz greifen, handelt es sich um einen ruhigen Hintergrund, um eine für das Auge angenehm belebte Fläche, die mit dem übrigen Schmuck und der Ausstattung des Zimmers in Harmonie steht. Die Wand soll darum sich nicht schreiend vordrängen, aber auch nicht in Nichts verschwinden. Sie verlangt Farbe und ein belebendes Ornament auf dieser Farbe. Dieses Leben erzielen wir schon, wenn das Muster nur in einem dunkleren Ton der Grundfarbe gehalten ist. In zahlreichen Fällen bedürfen wir bei unserer modernen Wohnung weiter nichts, zumal dann, wenn die Wand noch weiteren Schmuck von Gemälden, Kupferstichen oder Antiquitäten erhält. Wenn aber auf diesen nicht gerechnet ist,

wenn die Wand für sich selber Schmuck sein soll, so kann man zu anderen Farben übergehen und auch Gold zur Hebung hinzufügen. Gold will aber weise behandelt sein; in zerstreuter Vertheilung bringt es leicht funkelnde Unruhe und in breiten Massen verlangt es tiefe Sättigung der übrigen Farben. In richtiger Verwendung ist es das wirkungsvollste Element der auf das höchste gesteigerten Decoration.

Aber für die Ruhe einer solchen gemusterten Flächenverzierung ist die Farbe nur die eine Seite, es muß ebenso auch die Zeichnung des Musters nicht bloß schön, sondern vor allem ruhig gehalten sein. Aus einiger Ferne gesehen, soll das Muster mit dem Grunde zu einem angenehmen, schimmernden Ton zusammengehen, dem näher Herantretenden aber sich zugleich in der eigenen Schönheit offenbaren; es muß in seinem Größenverhältniß zu der Größe der Wand in richtigem Maße stehen und auch in seiner Vertheilung über den Raum, ob es dichter oder weiter stehen soll, bestimmten Verhältnissen sich unterwerfen. Ueberhaupt herrschen hier Gesetze, welche von den Orientalen aller Zeiten auf's weiseste befolgt wurden, deren Erörterung ich aber einer speziellen Ornamentationslehre überlassen muß. Nur das will ich erwähnen, daß das künstlerische Ziel, welches hier vorschwebt, weit schwieriger durch die naturalistische Verzierung als durch die sogenannten stilisirten Ornamente zu erreichen ist, denn jener steht die Zufälligkeit der Farben und die Unruhe der Linien im Wege. Wollten wir ganz streng nach dem Prinzipe vorgehen, so wäre das stilistische Flächenornament

das einzige, welches in solcher Wanddecoration geduldet werden könnte.

Wir können aber auch in ganz anderer Weise vorgehen, so nämlich, daß wir überhaupt weder mit stilistischer noch mit naturalistischer Musterung die Wandfläche zu überziehen brauchen. Wir nehmen als Vorbild die architektonische Wand und gliedern ähnlich die Flächen mit Lisenen oder breiten pfeilerartigen Streifen, auf denen wir Ornament emporsteigen lassen. Das muß natürlich aus malerischem, nicht aus architektonischem oder plastischem Gesichtspunkt geschehen, d. h. die Streifen dürfen nicht Säulen oder Pfeiler durch gemalten Schatten und gemaltes Licht nachahmen wollen. Mit der Bordüre umziehen wir auch die Thüren und schaffen über denselben ein sogenanntes Supraportenfeld. Diese Anordnung kann in reicherer Gestaltung für sich selber ein ausreichender Schmuck der Wand sein, sie kann aber auch zur großen Beschränkung werden, wenn die Wand noch weiteren Schmuck von Gemälden oder Reliefs erhalten soll. In diesem Falle muß der Schmuck gleichartig und die Wandgliederung darnach angeordnet sein, damit alles in Symmetrie stehe und in guten Verhältnissen zu einander passe. Im anderen Falle wird der Maler eine ähnliche Anordnung benützen, um in den einzelnen Feldern seine decorativen Wandgemälde anzubringen, ganz ebenso wie es bei der Wandmalerei höherer Ordnung der Fall ist, nur daß der Maler selbst sich die Eintheilung und Umrahmung schafft und sein Stil ein leichterer sei gemäß jenen Prinzipien, die schon früher besprochen

worden. In solcher Art hat die Kunst der Rococozeit reizende Zimmerdecorationen geschaffen, manierirt zwar nach ihrer Weise, ein wenig kühl in der Farbenstimmung, aber doch harmonisch, und mitunter höchst liebenswürdig und anmuthig. Auch zahlreiche pompejanische Wandmalereien mit den so naiven kleinen Bildchen der einfachsten Art und doch mannigfachsten Inhalts, kleine Scenerien oder Einzelfigürchen, die an der Wand schweben, beruhen auf demselben Prinzip. In ihnen finden wir, ohne daß wir nöthig hätten, unsere Wände gradezu pompejanisch zu gestalten, Gesetze und Motive, wie wir eigentlich die Wandmalereien unserer Zimmer in einer echten, rein decorativen Kunstweise halten sollen, gegenüber den freien Gemälden oder der Wandmalerei großen Stils.

Vielleicht trifft keine andere Weise so sehr gerade das moderne ästhetische Gefühl. Sie ist echt künstlerisch und vereinigt decorative Gesammtwirkung der verschiedensten Art mit den Reizen des Details, mit der Grazie schöner Zeichnung, mit der Anmuth und Liebenswürdigkeit poetischer Erfindungen. Hier hat der dichtende Künstler ein Feld so weit, so reich, so dankbar wie die Manuscriptarabeske. Selbst dasjenige, was in unserem heutigen Salon gewöhnlich zu kaltem, unkünstlerischem, falschem und hartem Effecte führt, jener glänzende Schimmer, den wir als Eleganz beanspruchen, kann hierdurch erreicht werden, ohne den Boden der Kunst zu verlieren. Diese Forderung wird in höchster Weise befriedigt werden, wenn man die Wand mit einfarbigem glänzenden Seidenstoff überzieht und unmittelbar auf denselben malt.

Doch stellen sich diesem ganzen Verfahren für eine allgemeinere Anwendung noch verschiedene Hindernisse entgegen. Ich will weniger von den Größenverhältnissen unserer Möbel reden, die natürlich eine solche Wand nicht überschneiden dürfen. Solche Malereien dürfen nicht nach der Schablone gearbeitet, sie dürfen nicht Tapete sein, sondern sie sind künstlerische Schöpfungen. Dafür aber reichen unsere Decorationsmaler nur in den seltneren Fällen aus, während die Bildermaler sozusagen dieses Genre der Kunst gewöhnlich für ein untergeordnetes ansehen, zu dem sie sich schwer herablassen. Außerdem — und das dürfte das größte Hinderniß sein — hat sich seit einigen Jahrhunderten an die Stelle dieser Decorationsmalerei die Staffeleimalerei gesetzt, die mit ihren vervielfältigendes Nebenkünsten eine so überaus breite und fruchtbare Entwicklung genommen hat. Ihre zahlreichen Producte beherrschen die Wand vollkommen und machen die Decoration derselben von sich selber abhängig. Von ihnen Näheres im nächsten Abschnitt.

Auch stellen sich diesem ganzen Verfahren nur eine allgemeinere Anwendung nach verschiedenen Hindernisse entgegen. Ich will weniger von dem Geschmacksdünkel unserer Bildhauer reden, die natürlich eine solche Mode nicht überkommen dürfen. Solche Malereien dürfen nicht nach der Schablone gearbeitet sein, sie dürfen nicht Copie sein, sondern sie sind künstlerische Schöpfungen. Dafür aber reichen unsere Decorationsmaler nur in den seltensten Fällen aus, während die Bildermaler sozusagen dieses Genre der Kunst gewöhnlich für einen untergeordneten ansehen, zu dem sie sich herablassen. Außerdem — und das dürfte das größte Hinderniß sein — hat sich seit einigen Jahrzehnten an die Stelle dieser Decorationsmalerei die Tapetenindustrie gesetzt, die mit ihrer vervielfältigenden Maschinenkraft eine je länger je breitere und großartige Entwicklung genommen hat. Ihre zahlreichen Producte beherrschen die Wände vollkommen und machen die Decoration derselben von sich selbst abhängig. Von ihnen Näheres im nächsten Abschnitt.

VII.

Beweglicher Wandschmuck. — Der Plafond.

VII.

Beweglicher Wandschmuck. — Der Plafond.

Wir haben in dem vorigen Abschnitt die ästhetischen Bedingungen der Wand für ihre Verzierung betrachtet bis auf denjenigen Schmuck, der an sie angehängt, befestigt oder gestellt wird. Ich meine eingerahmte Bilder, Gobelins, Waffen und sonstige Antiquitäten. Für diese werden wir jetzt zunächst die nothwendigen Bedingungen aufzufinden trachten und sodann zur Besprechung des Plafonds übergehen.

Erinnern wir uns jener Bedingungen, denen die decorative Wandmalerei, zumal in den Wohnräumen, sich unterworfen zeigte; erinnern wir uns, daß sie nichts Selbstständiges ist, sondern sich in Colorit und Zeichnung gewissen Rücksichten unterwerfen muß, welche aus der Eigenthümlichkeit des Zimmers und der allgemeinen Harmonie hervorgehen — erinnern wir uns dessen, so will es uns scheinen, als ob sich unsere modernen Staffeleigemälde damit in offenem Widerspruche befänden. Sie entstehen im Atelier ganz selbstständig, ohne alle Rücksicht auf die Wand, welche sie einmal schmücken sollen; sie tragen ihr ästhetisches Ziel allein in sich, um alles Andere

unbekümmert. Es kann somit nicht ausbleiben, daß sie mit den Bedingungen des Raumes in Conflict kommen, ja daß sie, da sie eine Wiedergabe der Wirklichkeit sind und eine ganz abgesonderte Betrachtung für sich verlangen, diesen Widerspruch eigentlich unlöslich in sich tragen. Im Zimmer sollen sie Decoration sein und sind doch nach Entstehung und Absicht isolirte, selbstständige Kunstwerke.

Einstmals lag die Sache etwas anders. Das Mittelalter, welches, wenn auch in der Ausführung oft unvollkommen, doch den richtigsten Grundsätzen in der Decoration folgte, kannte eigentlich die selbstständigen Staffeleibilder als Wandschmuck gar nicht. Erst die Hebung der modernen Kunst hat diesen Zweig geschaffen und hat ihn heute so übermächtig gemacht, daß wir ihn gelten lassen müssen. Wir müssen mit ihm rechnen, das Schöne, das er uns bietet, zu genießen trachten und ihn nach Thunlichkeit mit unserem Prinzip versöhnen, d. h. die Bilder zugleich decorativ zu verwerthen suchen. Zu diesem Zwecke müssen wir sie eben nach ihrem Ton, nach der künstlerischen Haltung, nach ihren Größenverhältnissen so ordnen und gruppiren und in Harmonie mit ihnen Farbe oder Verzierung der Wand so halten, daß das Ganze, Wand und Bilder zusammen, wie eine Blume oder besser wie ein geschmackvoll geordnetes Blumenbouquet erscheint.

Unter Umständen ist das aber nicht leicht. Zunächst und vor allem ist nöthig, daß die Wand, um nicht selber zu den bunten Bildern noch Unruhe hinzuzufügen, durchaus ruhig

sei und eine Farbe habe, welche zu den Tönen aller oder möglichst vieler Bilder paßt, welche neutral sei und doch eher die Wirkung hebe als dämpfe. Die anerkannt beste Farbe dafür ist Roth und zwar ein dunkles, gebrochenes, doch weder zu feuriges, noch zu fuchsiges Roth, das man am besten nur mit Bordüren einfaßt, in der Fläche aber ganz ohne Musterung hält. Höchstens kann man die Fläche mit einem gleichgültigen, doch stilisirten Muster überziehen, dessen Ton von derselben Farbe, nur ein wenig dunkler ist, als der des Grundes. Jenes aber steht im Allgemeinen vornehmer als dieses. Anstatt Roth empfiehlt sich auch wohl ein stark gebrochenes und gedämpftes Grün, etwa wie grüner Thee, oder ein dunkles Drap. Mit den übrigen Farben aber muß man Oelgemälden gegenüber vorsichtig sein.

Auch die Zusammenstellung der Bilder mit Bezug auf ihre farbige Haltung ist nicht gleichgültig, zumal bei den modernen Bildern, die, durchweg härter, um nicht zu sagen schreiender in den Gegensätzen und Zusammenstellungen als die alten, mindestens der gleichen angenehmen, milden Harmonie meistens entbehren. Sei nun beabsichtigte Kunst oder das Alter, wahrscheinlicher aber beides die Ursache, gewiß ist, daß die alten Bilder durch ihre Haltung, ihren sanfteren Ton, selbst bei großer Lebhaftigkeit, durch ihre oft wahrhaft vornehme Ruhe, für ein künstlerisch gebildetes Auge in der Harmonie des Zimmers ungleich günstiger wirken und sich ungleich leichter ihr einfügen. Mit einem paar guten alten Portraits des sechszehnten oder siebzehnten Jahrhunderts ist ein

Zimmer gar bald vortrefflich decorirt, vorausgesetzt, daß man mit Wand und Möbeln nicht ordinäre Buntheit entgegensetzt. Bei den gewöhnlichen modernen Bildern aber, wie sie aus den Ausstellungen in die Wohnungen übergehen, muß man sehr darauf achten, wenn anders man einen Zimmerschmuck im eigentlichen Sinne des Wortes beabsichtigt, daß man nicht Bilder von kaltem und warmem Ton, von heller oder dunkler Haltung, oder von widerstreitenden Harmonien zusammenbringt, abgesehen davon, daß sie auch ihrer Form nach sich gut und symmetrisch gruppiren lassen: alles Dinge, an die der Künstler im Atelier weder denkt noch denken kann.

Der Kunstliebhaber und Sammler übersieht dergleichen nur gar zu leicht. Er denkt an die Schönheit des Einzelnen und genießt dieselbe. Das ist auch ein berechtigter Standpunkt, denn das Staffeleibild ist nur dafür gearbeitet, aber dann gehört es im Grunde auch nur für die Staffelei, nicht für die Wand. Wollen wir diese damit schmücken, so tritt der Standpunkt der Decoration in sein Recht ein. Andrerseits geht man zu weit, wenn man mit einem oder mehreren Atelierbildern die Wand so völlig zudeckt, daß für eine architektonische oder decorative Gliederung und Umrahmung kein Raum mehr übrig bleibt. Dergleichen ist zum Beispiel im großen Saal des Dogenpalastes zu Venedig geschehen, wo das jüngste Gericht von Tintoretto eine große Wand für sich allein völlig einnimmt, während auf der anderen Seite zwei fast ebenso kolossale Bilder nur durch schmale Goldleisten getrennt sind. Hier wirken die Bilder als solche, noch dazu düster und

schwer nach der Art dieses Meisters, aber die Schönheit des Saales kommt nicht zur Geltung oder existirt eigentlich nicht. Wir haben Bilder, aber keine Decoration.

Ein Umstand wird heute bei dem Bilderschmuck der Wände gewöhnlich übersehen, das ist die angemessene Form des Rahmens. Nicht als ob man auf die Schönheit oder die Pracht des Rahmens keinen Werth legte; im Gegentheil, nur zu häufig ist er das Beste, ja das einzige Werthvolle am Bilde. Aber die Künstler haben uns in seiner Form auf einen falschen Weg geführt. Der Maler denkt dabei an nichts als sein Bild zu isoliren und für den Beschauer jede Mitwirkung anderer, etwa in der Nähe befindlicher Gegenstände zu verhindern. Sein Bestreben ist daher das Bild so zu sagen einzukasteln, den Rand so hoch wie möglich heraustreten zu lassen und das Bild ganz in die Tiefe zu legen. Der Beschauer soll dadurch in das Bild hineinsehen. Zu weiterer Isolirung kommt dann noch die vollständige Vergoldung hinzu, die diesen Zweck auch nur zu gut erfüllt. Der hohe Rahmen hat aber einen großen Uebelstand. Wenn das Bild an der Seitenwand hängt, und das ist ja das beste Licht, so wirft der Rahmen einen Schlagschatten über die Malerei, der sie zur Hälfte, ja unter Umständen ganz in Dunkel hüllt. Dabei ist denn freilich alle schöne Absicht der Isolirung zu Grunde gerichtet. Viel richtiger ist daher das umgekehrte Verfahren, das Bild aus der Tiefe bis gegen die Höhe des Rahmens zu bringen und diesen nach den Außenseiten, nach der Wand zu, in profilirter Gliederung nach und nach abfallen zu lassen. Dadurch wird das Bild

ins Licht gebracht, vor das Auge gerückt, und indem der Rahmen an die Wand sich anschmiegt, eine Verbindung hergestellt und jener schroffe Abstand des Rahmens von der Wand, der sich so häßlich macht, beseitigt. Aus älteren Zeiten haben sich noch manche Rahmen dieser Art, namentlich für kleinere und feinere Bilder, erhalten. Will man aber nicht so weit gehen, so muß man jedenfalls die Umrahmung wieder flacher halter, wie es die Alten durchgängig gethan haben.

Auch mit der Vergoldung dürfte es nicht so ganz seine Richtigkeit haben. Der goldene Rahmen gilt gewissermaßen als Universalmittel; er muß jedes Bild heben, wenn nicht gar das schlechte zum guten machen. Aber er ist keineswegs immer vortheilhaft und keineswegs immer eine Zierde der Wand. Die goldenen Rahmen geben Glanz, der mitunter recht wohlthut, und bestechen das gewöhnliche Auge. indem sie das Zimmer reich erscheinen lassen, aber sie üben nicht selten eine harte Wirkung und vernichten jede feinere Harmonie. Wie wohlthuend, ruhig, ja vornehm steht dagegen unter Umständen ein gut profilirter schwarzer oder dunkelbrauner Rahmen, der vielleicht auf seinem inneren Rande nur von einer Goldlinie umzogen ist. Auch dem Bilde ist ein solcher Rahmen, wie jeder Kunstfreund weiß, keineswegs unvortheilhaft, ja mitunter dem goldenen unbedingt vorzuziehen. Das wußten auch die Alten sehr wohl, welche die Vergoldung erst allmählig eingeführt haben. Die altdeutschen Bilder scheinen theilweise auf rothe Rahmen berechnet zu sein, denn auf alten Miniaturen, welche das Innere von Zimmern darstellen, sehen

wir nicht selten an den Wänden Bilder in rothen Rahmen hängen, auf denen man leichte Goldornamente sieht. Es käme auf einen Versuch an, ob man solche Rahmen nicht mit Vortheil wieder einführen könnte. Jedenfalls werden wir der Vergoldung Gränzen setzen und das Prinzip der modernen Rahmen gründlich ändern müssen.

Die Bilder, von denen wir bisher gesprochen haben, waren nur Oelgemälde. Es wird nun natürlich die Frage aufgeworfen werden, wie es denn mit Kupferstichen, Lithographien, Photographien und dergleichen zu halten sei. Wir gestehen zunächst, alle diese Vervielfältigungskünste gehören nicht an die Wand, sondern in die Mappen. Schwarz und Weiß sind keine eigentlichen Decorationsfarben. Soll es aber einmal sein, wie es heute die Sitte ist, so suche man die Sache wenigstens so gut wie möglich zu machen. Umgekehrt wie Gemälde, erfordert dieses Genre eher eine helle oder mittelhelle Wand als eine dunkle, und Blau z. B., welches keine Oelgemälde duldet, ist hier nicht bloß zulässig, sondern vortheilhaft. Der häßliche Uebelstand des breiten weißen Papierrandes mindert seine Härte auf der hellen Wand. Wenn man unter Kupferstichen die Wahl hat, so ziehe man diejenigen, welche Kraft und Tiefe haben, den schwachen, die sogenannten Farbenstiche den Cartonstichen vor. Letztere sind bloße Zeichnung und als Decoration ohne alle Wirkung: sie machen nur Flecke auf der Wand. Will man sie an die Wand hängen, so darf man sie nicht als Zimmerschmuck betrachten — sie sind es nicht —, sondern man muß sich mit

dem isolirten Genuß ihrer selbst, mit der Schönheit der Zeichnung begnügen. Mit Recht halten wir die Rahmen bei Kupferstichen bescheidener als bei Oelgemälden; breite Goldrahmen würden nur das Uebel verschlimmern, während dunkle Rahmen dem Kupferstiche am wohlthuendsten sind. Besser als Kupferstiche sind farbige Aquarelle und umsomehr, je tiefer und satter sie in der Farbe sind; aber auch hier wirkt der weiße Rand, den der Künstler ungern opfert, auf der Wand nur störend.

Zu einer künstlerisch bedeutungsvolleren Decoration kehren wir mit den Gobelins zurück, Geweben nämlich mit figürlichen Darstellungen, deren einzige Bestimmung von vornherein die Wandverzierung ist. Aber die modernen Gobelins, die der kaiserlichen Fabriken in Paris und Beauvais, der einzigen fast, die noch bestehen, haben gerade diese Bestimmung aus den Augen gesetzt und verfolgen als einziges Ziel die Imitation von Oelgemälden. Je mehr sie dieses Ziel erreichen, um so weiter verfehlen sie ihre eigentliche Bestimmung; sie werden selbstständig und fügen sich nicht mehr in die Harmonie des Raumes ein. Die älteren flandrischen Gewebe hatten vielmehr die Decoration im Auge, daher finden sie sich auch meist mit reichgeschmückten Bordüren umgeben, während man die modernen einrahmt; sie waren schon, nach den Cartons zu urtheilen, milder in der Farbe, und die Zeit hat ihre Wirkung noch weiter gedämpft und abgetönt. Dasselbe ist der Fall mit den älteren französischen Gobelins aus dem siebzehnten, insbesondere auch aus dem achtzehnten Jahr-

hundert, aus der Zeit Watteaus und Bouchers. Sie haben daher so ziemlich die Wirkung decorativer Wandgemälde, wenn auch nicht in der Zeichnung und Perspective, doch in der gedämpften und dadurch milden harmonischen Farbenhaltung. Viele Gobelins freilich aus dem sechszehnten Jahrhundert, wie z. B. die zu Rom im Vatican, haben noch ganz ihre ursprüngliche Kraft bewahrt. Diese eignen sich natürlich mit ihren großen Figuren und dramatischen Scenen nicht für Wohnräume; sie würden sie im höchsten Grade unruhig, ja unheimlich machen. Sie waren aber auch gar nicht dafür bestimmt, sondern zum außerordentlichen Schmucke großartiger Festräume.

Davon abgesehen, kann man ältere Gobelins, zumal wenn die Zeit sie ruhiger und milder zusammengestimmt hat, heute gar wohl in alterthümlicher Einrichtung verwenden, sei es, daß man sie an richtiger Stelle in die Wand einfügt oder daß man sie als Portièren benützt. Sie gelten und wirken als Alterthümer aus dem malerischen Gesichtspunkte.

Ueberhaupt lassen sich Alterthümer aller Art als Wandschmuck vortrefflich aus decorativem Gesichtspunkte verwerthen. Die Zeit hat ihnen die versöhnende Patina gegeben, welche selbst das Ungleichartige und stilistisch Verschiedene leichter verbinden läßt. Nur muß man allerdings bei soviel Mannigfaltigkeit im Material, in der Farbe, in Form und Bestimmung durchaus auf einen ruhigen Grund sehen: wollte man die Wand zu ihnen auch noch buntfarbig halten oder gar mit goldener Musterung überziehen, so würde Unruhe und Ver-

wirrung entstehen. Auch muß man sich vor Ueberladung und Unordnung hüten, denn sonst können die schönsten Arbeiten von der Welt den Eindruck des Antiquariatsladens nicht verhindern. Vor allem ist auf ein gutes Arrangement zu achten, die bedeutendsten Gegenstände in bestes Licht an die bedeutungsvollsten Plätze zu bringen, das minder Bedeutende um sie zu gruppiren und die Gruppen in symmetrischer Ordnung zu halten, die Nebengruppen der Hauptgruppe untergeordnet, sodaß das Zerstreute wieder wie ein Ganzes erscheint. Das Gleichartige ist nach Farbe und Form zusammenzuhalten oder einander gegenüberzustellen, Waffen sind trophäenartig oder sonst angemessen, doch einfach und nicht gesucht, zu gruppiren; Lücken, die wie Löcher in der Ordnung erscheinen, sind zu vermeiden. Vor allem ist aber auch darauf zu sehen, daß die Alterthümer nicht bedeutungslos, nicht werthloser Trödel sind, und wenn sie auch keinen höheren Kunstwerth beanspruchen können, doch mindestens einen decorativen Zweck erfüllen. Dann können Zimmer, die in dieser Art decorirt sind, einen malerischen, höchst reizenden, ja entzückenden Eindruck machen; sie machen den Eindruck der Vollendung, denn zur Decoration sind die Blüthen echter Kunst hinzugefügt.

Eines muß freilich hinzukommen, um die künstlerische Harmonie des Raumes zur Vollendung zu führen, und ein sehr bedeutendes Moment, der Plafond. In der norddeutschen bürgerlichen Wohnung wird der Plafond fast ganz vernachlässigt und selbst bei brillanten Wänden gewöhnlich einfach weiß getüncht. Auch im Süden pflegt man ihm meistens

das möglichst Geringe an Schmuck zuzuwenden und den weitaus größeren Theil seiner Fläche weiß und unverziert zu lassen. Einige grau gemalte falsche Stuccoleisten und Ornamente, ein gleicher Stern in der Mitte, wenn es hoch kommt ein wenig von Vergoldung dazu, das muß oft die ganze Pracht zudecken, die wir auf Wände und Fußboden und Mobiliar verwenden. Und doch sind grade der Gründe viele vorhanden, den Plafond, der sich in ungetrübter Ruhe über uns ausbreitet, der von den Füßen nicht betreten, von den Möbeln nicht verstellt, von dem gewöhnlichen Schmuck der Wände nicht zerschnitten wird, mit besonderer Vorliebe zu bedenken. Wir können uns freilich nur zu oft auf die Dunkelheit unserer Wohnungen berufen, wir müssen uns auch gegenwärtig halten, daß die Decke, die über unseren Köpfen lastet, nicht den Eindruck der Schwere, vielmehr den der Leichtigkeit oder der Sicherheit machen muß; das aber hindert nicht eine reiche Decoration darüber hin zu verbreiten, nur daß sie die Regeln inne halte, welche ihr die Eigenthümlichkeit der Decke und die Harmonie des Raumes vorschreiben.

Betrachten wir die Eigenthümlichkeit des Plafonds, so finden wir ihn als das Gegenstück des Fußbodens ebenfalls als begränzte Fläche, die aber, da sie nicht betreten oder verstellt wird, keineswegs dieselbe ununterbrochene Ebene voraussetzt. Im Gegentheil, die Entstehung der Decke weiset uns vielmehr auf eine Fläche mit regelmäßigen Erhöhungen und Vertiefungen hin. Der Plafond ist zunächst die Balkenlage, welche, sei sie nun von Stein, Holz oder wie heute von

Eisen, eine steinerne oder hölzerne Decklage von oben her oder eine Verschalung von unten her zu tragen hat. Die untere Verschalung, mit Stuck überzogen, ergiebt allerdings den Plafond unserer gewöhnlichen Wohnungen als völlig ebene Fläche. In weiterer Entwicklung der Architektur ist nun als dritte Art der Bedeckung das Gewölbe entstanden, das aus der Berücksichtigung der hierher gehörigen Fragen nicht ganz hinwegzulassen ist, jedoch in seiner Anwendung auf die moderne Wohnung wenig Bedeutung hat.

Denken wir uns also zuerst die Decke, nicht kunsthistorisch, aber sachlich, aus Balken, die in einiger Entfernung neben einander laufen, mit darüber liegender Bedeckung von Brettern und Fliesen entstanden, d. h. eigentlich aus dem Fußboden des oberen Stockes, so haben wir, von unten her betrachtend, Erhöhungen und Vertiefungen über den ganzen Raum abwechselnd neben einander. Dieses ursprünglichste und einfachste aller Deckensysteme ist namentlich als Holzdecke im Mittelalter vielfach benützt und zu reicher Ornamentation gebracht worden, indem die Balken in ihrer Länge mit Schnitzereien versehen wurden und in derselben Art reich geschmückte vorragende Stützen erhielten. In modernen gothischen Schlössern ist diese Decke vielfach nachgeahmt worden, und es läßt sich auch gegen die einfache, naturgemäße Weise kein Einwand erheben. Sie ist allerdings, namentlich wenn sie aus dunklem Holze besteht, nicht ohne den Eindruck der Schwere, dafür aber gewähren die Balken, die wir offen daliegen sehen, wieder das Gefühl der Sicherheit. Zu holzgetäfelten Zimmern

ist diese oder eine ähnliche, auf demselben System beruhende Decke schwer zu entbehren; trotz ihrer dunklen Farbe vollendet sie den Eindruck der Behaglichkeit, eines ernsten und soliden Geschmacks, den solche Zimmer zu machen pflegen.

Führen wir das Balkensystem weiter, so kommen wir zur gekreuzten Lage, innerhalb welcher rechteckig oder quadratisch vertiefte Felder entstanden sind, die zur Aufnahme farbigen und erhabenen Ornamentes, zu Rosetten, Sternen oder anderer Verzierung geeignet sind. Dieses System bildet die Grundlage der griechischen Cassettendecke, welche im Alterthum zu so überaus häufiger Anwendung und ebenso prachtvoller Gestaltung gelangte. Daß es aber noch einer reicheren und mannigfaltigeren Gestaltung fähig ist, hat insbesondere die Renaissance gelehrt, welche die Balkenlage in ein künstliches rhythmisches System brachte, so daß sich Felder von verschiedener Größe und verschiedener Gestaltung bildeten. Diese blieben mitsammt den Balken entweder vom farbigen Schmuck ganz frei, sodaß nur die Balken profilirt wurden und auf den Durchkreuzungspunkten Zapfen oder Rosetten erhielten, oder sie wurden zu einer höchst mannigfachen malerischen Decoration auserkoren.

Nehmen wir nun hierzu die verschiedenen Arten des Gewölbes, das Tonnengewölbe, die Kuppel, das Kreuzgewölbe, insbesondere auch das Spiegelgewölbe, welches in der Mitte eine ebene Fläche trägt, so haben wir in Verein mit der gegliederten Holzdecke wieder die architektonische Grundlage für die höchste decorative Kunstentfaltung. Die ganze mittelalterliche, ganz insbesondere aber die moderne und mo-

dernste Kunst haben gewetteifert hier die höchste Pracht zur Anschauung zu bringen; die ersten Künstler haben grade mit Vorliebe an der Lösung dieser Aufgabe ihre besten Kräfte versucht. Wir dürfen also wohl nicht so ohne weiteres, wie es häufig geschieht, diese gesammte figürliche Plafondmalerei, so viele Uebelstände sie auch mit sich bringt, so sehr sie auch den einfachsten Regeln der Vernunft zu widersprechen scheint, so ohne Weiteres in Bausch und Bogen verwerfen. Wir müssen uns schon auf den Standpunkt der Künstler selbst stellen und sehen, was zu dulden oder wie den nothwendig sich ergebenden Uebelständen zu begegnen ist.

Denn das läßt sich nicht leugnen, daß die figürliche, oder sagen wir besser, um den höchsten Standpunkt zu bezeichnen, die historische Plafondmalerei für den Beschauer höchst unbequem und lästig ist. Um die rechte Stellung zu gewinnen, soll er den Kopf in den Nacken senken, damit das Gesicht horizontal sei, parallel der Bildfläche; er soll nicht bloß die unangenehme Lage ertragen, sondern muß im Saale suchend umhergehen, wo er für jedes Bild den richtigen Standpunkt finde, und hat er diesen gefunden, so sieht er alles Uebrige, davon er den Blick doch nicht isoliren kann, in falscher, verschobener Perspective. Das alles hätte wenig zu bedeuten, wenn die Malerei, wie es dem strengen Prinzip nach sein sollte, bloß als Decoration gedacht und das Ziel bloß der malerisch decorative Eindruck wäre. Allein das ist nicht der Fall. Die besten Künstler haben noch beides zu vereinigen gesucht, die Decoration und das Einzelbild; alle aber ver-

langen dabei die Betrachtung des Einzelnen, und hierin liegt der Uebelstand. Wenn ein Michelangelo oder Rafael uns hinlänglich für unsere Mühe belohnen, so macht uns bei anderen der physische und ästhetische Schmerz doch aufmerksam und läßt uns nach dem Rechte dieser Malerei fragen. Und einmal aufmerksam gemacht, verlangen wir wenigstens, daß für den Beschauer wie für die Malerei selbst die beste und unter Umständen die richtige Anordnung getroffen sei. Es giebt auch hier Gränzen des Erlaubten, die nicht zu überschreiten sind, selbst wenn wir den Standpunkt der Künstler zugeben.

Bei gewölbter Decke ist die Frage meist leicht entschieden. In der Kuppel ist für alle Figuren die Stellung gegeben, wenn auch die Zerlegung in Felder noch freier künstlerischer Anordnung überlassen bleibt. Ebenso ist es beim Kreuzgewölbe oder allen ähnlichen Formen, deren Theile nach einem Schlußstein von den vier Hauptseiten aufstreben. Auch im Tonnengewölbe ist die Stellung der Bilder oder der Figuren unbedingt gegeben: sie können weder schräg noch in die Länge gezogen werden; jede Figur muß mit dem Fuß auf dem Mauergesims oder nach demselben hin gestellt sein. Die eigentliche Schwierigkeit beginnt erst da, wo der Plafond theilweise, wie im Spiegelgewölbe, oder auch ganz ebene Fläche bildet, wo die Anordnung eines oder mehrerer Bilder ganz dem Ermessen des Künstlers überlassen ist. Die Rücksichten, die hier zu nehmen sind und die den Künstler leiten müssen, sind die auf das Licht und die auf den Beschauer.

Nehmen wir zunächst an, der Künstler hätte sich für die Decoration durch ein einziges Bild entschieden. Wir betrachten dies allerdings als die unglücklichste Lösung, denn in diesem Falle haben wir es eigentlich nur mit einem Gemälde und gar nicht mehr mit einer Decoration zu thun, die doch im Grunde der Sache das eigentliche Ziel der Aufgabe ist. Aber sehen wir davon ab. Die Lösung ist möglich und ist oft versucht worden. Es ist dabei einerlei, ob das Gemälde den ganzen Raum der Decke einnimmt, oder etwa ein Theil übrig bleibt und gleichgültiges Ornament erhält. Wir haben es nur mit einem Staffeleigemälde, vielleicht gar mit einem Oelgemälde zu thun (für Wien erinnere ich an die Bildersäle der Liechtensteinischen Galerie), also mit einem Gemälde, das einfach statt auf die Wand an die Decke versetzt worden. Welche Richtungen sollen nun die Figuren einnehmen? etwa mit dem Kopfe gegen die Fenster oder gegen die gegenüber liegende Wand, oder soll die Rücksicht auf den Beschauer entscheidend sein?

Ist der Standpunkt des Beschauers gegeben, wie etwa in einem Concertsaal, wo das Publicum ununterbrochen ruhig dem Orchester in der Tiefe zugewendet ist, so kann es wohl keinem Zweifel unterliegen, es muß die Stellung des Bildes sich nach dem Beschauer richten. Das Bild muß, wenn er seinen Kopf zurücklegt, wie vor ihm aufgerichtet stehen. Ebenso ist es in einer Kirche, wo mindestens im Hauptschiff bei flacher Decke das Bild demjenigen zugekehrt sein muß, der, von der Thüre kommend, zum Altare entlang schreitet. Wenn aber

der Beschauer selbst im Saale keine Bestimmung, keine Richtung hat, wenn er frei umhergehen kann, so stellt sich die Sache anders. Alsdann entscheidet vor allem das Licht, und es ergiebt sich dabei als das Vortheilhafteste, daß das Bild, wenn sich der Beschauer mit dem Rücken gegen die Fensterseite stellt, aufrecht vor ihm steht. Die Figuren müssen dabei mit dem Kopfe gegen die Fenster, mit dem Fußende also gegen die gegenüberliegende Wand gerichtet sein.

In dem einen wie in dem anderen Falle sind aber die Uebelstände nur gemildert, nicht aufgehoben. Außerhalb dieser einen Richtung oder dieses einen Standpunktes stehend, haben wir immer eine schiefe und verkehrte Ansicht oder wir sind vom Lichte geblendet, und schließlich haben wir nicht die schöne Wirkung einer Decoration. Wir müssen uns für den Genuß vollständig isoliren.

Die gleichen Bedingungen herrschen für das Spiegelgewölbe, d. h. für seinen Spiegel, wenn anders derselbe, wie es in der Zeit der Renaissance beliebt war, von einem einzigen Gemälde eingenommen werden soll. Die großen Meister — und wir haben gerade von dieser Art die schönsten Plafonds erhalten — haben das Bild des Spiegels immer so gestellt, daß es vor dem Beschauer, der mit dem Rücken an die Fensterseite tritt, aufrecht steht. So ist es mit Guido Reni's berühmter Aurora im Palazzo Rospigliosi zu Rom, so mit dem Hauptgemälde aus Rafaels Cyclus zum Leben der Psyche in der Farnesina. Namentlich im letzteren Falle sind die Unzukömmlichkeiten dadurch außerordentlich verringert,

daß die übrige Decoration zu eminent ist, als daß das Einzelne den allgemeinen Genuß beirren könnte. Und dennoch betrachtet auch jeder hier das Einzelne und denkt wenig an die vortreffliche decorative Gesammtwirkung, welche diesen Plafond auszeichnet.

Ueberhaupt bietet das Spiegelgewölbe in decorativer Beziehung einen großen Vorzug, indem es verschiedene Lagen, Felder und Flächen gewährt und dadurch den Künstler zwingt, in gewisser Weise wenigstens decorativ vorzugehen. Wenn er auch ein Hauptbild hat, so hat er doch dieses nicht allein, und er ist gezwungen, eine Reihe von Bildern und Ornamenten in Harmonie zu bringen, deren gemeinsame Wirkung immer eine decorative ist. Anders ist es, wenn er es mit einer flachen oder annähernd flachen Decke zu thun hat, sei es, daß sie sich einem Tonnengewölbe nähert, oder daß ihre Fläche bei dem Anstoße an das Mauergesims in eine Wölbung übergeht. Um hier den perspectivischen oder decorativen Unzukömmlichkeiten zu entgehen, die sie sehr wohl fühlten, haben die Künstler im Allgemeinen zwei Wege versucht: sie haben entweder die ganze Fläche in eine Menge Bilder zerlegt oder eine einzige Darstellung gewählt, diese aber so gezeichnet, als ob sie oben in der That und Wirklichkeit in offenem Raume vor sich ginge.

Betrachten wir zunächst den ersten Weg, der mit der kunstvoll zerlegten und geordneten Balkendecke ziemlich zusammenfällt. Es ist in jedem Falle der richtigere. Die Absicht, die den Künstlern vorschwebte, ist offenbar die, die

Bilder selbst richtungslos zu machen, um dadurch all den Schiefheiten und Verkehrtheiten der Stellung zu entgehen. Bei vielen Bildern in verschiedener Lage soll der Beschauer, auf welchem Punkte er sich auch befindet, wenigstens das eine und das andere richtig sehen und von den übrigen, da keines sich vordrängt, nur den allgemeinen coloristischen Eindruck empfinden, den verbindendes, trennendes und umrahmendes Ornament, insbesondere auch reicher Aufwand von Vergoldung noch heben soll. Das Prinzip, wie gesagt, ist unter den Umständen richtig, es muß aber auch richtig angewendet werden.

Denn das ist wohl klar, daß durch die Richtungslosigkeit der Bilder nicht eine Willkür in der Stellung derselben freigegeben ist, sondern, wenn die Bilder sich gruppiren, so muß ein Anziehungspunkt da sein, und das ist eben die Mitte der ganzen Fläche. Die Figuren müssen also wie die Bilder, wenn nicht radienförmig, doch von den vier Seiten her auf die Mitte gerichtet sein, wenn anders sie nicht Theile einer reich entwickelten Bordüre sind. Damit haben wir es für den Augenblick nicht zu thun, sondern es handelt sich um die decorative Bedeckung der ganzen Plafondfläche. Erhält die Mitte ein besonderes, dominirendes Hauptbild, so gelten für seine Stellung die obigen Regeln, wonach es sich entweder nach dem Licht, nach den Fenstern richtet oder seine Stellung von einem bestimmt gerichteten Publicum erhält. Jemehr sich die Anordnung und Stellung der Malereien von diesem Grundsatze entfernt, umsomehr wird sie auch Irrthümern und

Fehlern nicht entgehen. Wir wollen eines ganz neuen Beispieles gedenken. Ich meine den Plafond im großen Saale des neuen Musikvereinsgebäudes in Wien. Hier ist die Anordnung der Decke dem Prinzipe nach dieselbe wie diejenige Art, die wir gerade besprechen. In Bezug auf Vergoldung und ihre Verbindung mit Farben ist hier ein ganz richtiges Verfahren eingehalten und eine eminente decorative Wirkung erreicht worden; auch die eingefügten Bilder, gut gezeichnet, wenn auch leblos componirt, fügen sich mit ihrem Colorit ganz vortrefflich in die Harmonie, aber ihre Stellung ist geradezu unbegreiflich. Es sind drei Reihen Bilder mit schwebenden Engelsfiguren, von denen eine Reihe nach links, zwei Reihen (darunter die Hauptreihe in der Mitte) nach rechts gestellt sind, sodaß sie mit den Füßen auf die Fenster weisen. Sollten die Figuren oder konnten sie wegen der eisernen Traversen nicht durch ein kunstvolles Arrangement richtungslos gemacht werden, so mußten sie mindestens nach dem Hauptpublicum im Parterre gerichtet sein und vor demselben aufrecht stehen. Hier ist ganz bestimmte Richtung gegeben. So aber, als angenagelte Staffeleibilder, die ihre ursprüngliche Lage verkehrt haben, schweben sie nicht, sie schwimmen vor dem Publicum und bieten ihm gewissermaßen ihre Breitseite. Nur vor dem Publicum der Logen stehen die einen und gerade die ferner liegenden aufrecht, die anderen aber, die näheren, auf dem Kopfe. Der Fehler ist so auffallend, daß die im Uebrigen so ausgezeichnete Wirkung der Decke ihn dennoch nicht übersehen läßt.

Der zweite Weg, den geschilderten Schwierigkeiten dadurch zu entgehen, daß die Decke vermittelst einer überaus künstlichen Perspective scheinbar ganz aufgehoben wird, gehört der eigentlichen Barockzeit der Kunst an. Schon dieser Ursprung macht uns etwas mißtrauisch dagegen. Die leitende Idee ist die, den Saal gewissermaßen als offene Halle zu denken, über welche man anstatt der Decke die dargestellte Scene in offenem Raume vor sich gehen sieht, sei es, daß sie auf Wolken oder im lichten Himmel schwebt, oder daß Figuren und Architektur (die künstliche nämlich) auf dem Mauergesims zu stehen scheinen. Zum Theil hatte Michelangelo mit der Decke der sixtinischen Kapelle schon etwas Aehnliches vorgeschwebt, denn die gemalte Architektur erscheint wie eine Fortsetzung des Gesimses und die Einzelfiguren machen den Eindruck, als ob sie lebendig da oben säßen, aber immer ist es noch ein Plafond und nicht ein offener Weltenraum. Dieser ist es, welcher den Perspectivmalern des siebzehnten und achzehnten Jahrhunderts vor allem im Sinne lag. Sie erbauten mit ihrem Pinsel über dem weit vorkragenden Gesims der vier Mauern eine ganze Welt von Tempeln und kunstreichen Gebäuden, die ringsum vor dem erstaunten Blicke in ihrer natürlichen Höhe aufzusteigen schienen. Ja sie ließen diese Gebäude wohl unten auf den Wandflächen selbst beginnen und malten Stufen dazu, auf denen Personen auf und niederstiegen, als ob sie zum Zuschauer kämen oder von ihm weggingen; dieser selbst glaubte jene Stufen betreten und in den Tempel eingehen zu sollen.

Oben öffnete sich dann der weite Himmel: auf Wolken sah man thronend, schwebend, wandelnd die ganze Bewohnerschaft des Olymps, oder auch in unerreichbarer, unendlicher Höhe den christlichen Himmel, Gott Vater, Christus, Maria und die unzähligen Heerschaaren der Seligen. So wurden Palasthallen, so Kirchendecken ausgeschmückt; von den letzteren aber insbesondere jene der Jesuiten, deren Angehöriger, der Pater Andreas Pozzo, ein wahrhaft kühner Künstler, diese Malerei auf das Höchste ausbildete und in ein System brachte. Eines der glänzendsten Beispiele dieser seiner Malerei befindet sich in der großen Halle der Liechtensteinischen Gallerie in Wien. Hier können wir den Aufwand von eminenter Geschicklichkeit bewundern, uns aber auch sogleich mit eigenen Augen von dem Verfehlten des Verfahrens überzeugen.

Wir wollen gar nicht mehr davon reden, daß es überhaupt auf die Täuschung der Wirklichkeit, die hier beabsichtigt ist, nicht ankommt; das Verfahren richtet sich in ganz anderer Weise durch sich selbst. Zunächst veranlaßt es den Künstler ganz unvermeidlich zu Unschönheiten in der Zeichnung. Eine Figur, die grade über unserem Scheitel schwebte oder stehen sollte, müßten wir eigentlich genau unter dem Fußpunkt ansehen, also in einer solchen Verkürzung, daß der Umfang des Leibes den äußeren Contour ergäbe und der Kopf unsichtbar wäre. Das sucht nun allerdings der Maler zu vermeiden und kann es auch. Nichtsdestoweniger kann er Verkürzungen nicht entgehen, in denen Bauch und Kinn vom Knie überschnitten werden, die Stirne aber

von der Nase, in deren offene Flügel man von unten her hineinsieht. So wird er sich immer jenem Ideal der Häßlichkeit, der absoluten Verkürzung, mehr oder weniger nähern oder von demselben sich entfernen. Zum andern, und das ist das Schlimmste, muß das ganze System der Malerei für den Beschauer auf einen einzigen Punkt berechnet sein. Steht er in diesem Punkt, so findet er aufwärts blickend alles in schönster Ordnung und er mag sich staunend in Wahrheit fragen, wo denn die Wirklichkeit aufhört und wo die Täuschung anfängt. Verläßt er aber diesen Punkt, so bricht sofort das Chaos herein: die Figuren zeigen die gräßlichsten Verzeichnungen, alle Linien fangen an zu tanzen, die Architekturen hängen schief und immer schiefer herüber und drohen den Beschauer unter ihren Trümmern zu begraben. In dieser unerträglichen Situation befindet sich jeder, dem nicht zufällig das Glück zu Theil wird, im Mittelpunkt, zu stehen, und nur einer kann jedesmal der Glückliche sein.

Andere Künstler derselben Periode haben beide Kunstweisen mit einander zu vereinigen getrachtet, indem sie den Plafond zum Theil ornamental hielten, die Mitte aber zu einem großen umrahmten Bilde gestalteten, welches sie wie die Perspectivmaler mit der Absicht täuschender Wirklichkeit behandelten. Zumeist nahmen sie allerlei mythologische Scenen mit schwebenden Figuren auf Wolken zum Gegenstande und gingen darin selbst noch weiter als die Perspectivmaler. Sie nahmen nämlich die Plastik zu Hilfe, gestalteten Wolken und menschliche Glieder, wo sie an den Rahmen herantraten,

17*

aus natürlich bemaltem Stucco und ließen sie über die Schranke des goldenen Rahmens, welche hier doch Kunst und Wirklichkeit so sichtlich und vernünftig scheidet, in den Raum des Zimmers hinein- und herabragen. Das ist zuviel der Geisterwelt in unseren vier Wänden; sie wird uns nicht bloß ästhetisch unangenehm, sondern mit ihren massiven Gliedmaßen auch materiell gefährlich, was sich doch für Geister wenig schickt.

Hier ist die Plastik offenbar nur herbeigezogen, um den täuschenden Schein der Wirklichkeit zu erhöhen. Etwas anderes ist es, wenn sie bloß decorativ schmückend auftritt. In solchem Falle mag sie auch an der Decke in gewissen Grenzen zugelassen werden und eine Berechtigung erlangen, die über architektonisch-plastische Umrahmungen hinausgeht. Gewisse Stile, die des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, fordern ihre Anwendung zur reicheren Entfaltung fast unbedingt; diese sind aber viel zu weit gegangen. Wenn sie lebensgroße oder selbst überlebensgroße Figuren zu Trägern und Haltern von Bildfeldern machen und diese Figuren auf das weit vortretende Gesims stellen, so kann man sich das allenfalls noch gefallen lassen. Wenn die Figuren aber ihre Gliedmaßen weit darüber hinaus in den inneren Raum vorstrecken, so stören sie den Frieden, indem sie Gefahr drohen. Schlimmer ist es noch, wenn sie derartig an der Decke schweben, daß sie mit Armen und Beinen oder gar halben Leibes herunterhängen. Wir haben die vollberechtigte Ueberzeugung, daß sie einmal, früher oder später, herunterfallen

müssen, und wann dieser bedenkliche Augenblick eintritt, das wissen wir eben nicht. Dasselbe gilt von Ornamenten. Es folgt hieraus, daß die Plastik an der Decke nur ein bescheidenes Maß von Relief erhalten darf, sodaß es den Eindruck macht, als ob die Decke ihren Schmuck gewissermaßen fest an sich halte.

Bekanntlich kann die Sculptur auch im flachsten Relief ein hohes Maß von Schönheit erreichen, an der Decke eines Zimmers oder eines Saales aber wird dieses in den meisten Fällen von zu schwacher decorativer Wirkung sein. Das Relief wird alsdann sei es durch Gold oder durch Farbe unterstützt werden müssen, nicht aber so, wie man es heute macht, daß man tiefe Schatten daneben streicht, sondern indem man Ornament oder Grund oder beides zusammen bemalt. Wie hierdurch Decorationen vom allerhöchsten Reize erzielt werden können, das zeigen Rafaels Arabesken in den Loggien, wo gemalte und plastische Ornamente verbunden sind, oder Giulio Romano's Stuccoornamente an dem Gewölbeplafond der großen Halle in der Villa Madama bei Rom, die von ganz unvergleichlicher Schönheit sind, leider aber mit dieser Villa, dem zur Wirklichkeit gewordenen Zauberschlosse aus einem Wundermärchen, zur Ruine zerfallen.

Das wäre eine Verzierung, die wir auch in unserer eigentlichen modernen Wohnung gebrauchen könnten. Was wir bisher als Plafonddecoration geschildert und beurtheilt haben, bezog sich auf Räume, die mehr Prachtsäle oder Räume der öffentlichen Repräsentation sind, als grade Wohn-

zimmer. Bei diesen handelt es sich in den meisten Fällen um die Bemalung einer flachen, verschalten und mit Stucco belegten Decke, die uns eine ununterbrochene Ebene bildet. Man kann eine solche Decke aus verschiedenen Gründen tadeln, aber sie liegt uns einmal als Object der Behandlung vor. Wir müssen uns mit ihr abfinden und sie aufs Beste in unsere künstlerische Harmonie hineinzuziehen suchen und sie, weil sie über uns liegt, nicht nach gewohnter heutiger Weise eines reichen Schmuckes für zu gering achten.

Schon ihre technische Unsolidität verbietet irgend bedeutenderen plastischen Schmuck und weiset uns durchaus auf die Polychromie hin, welche wir auch auf etwaige hinzugefügte Reliefornamente, wie z. B. den Stern in der Mitte, auszudehnen haben. Das Prinzip, welches uns in der polychromirten Verzierung leiten muß, kann nicht die Schönheit des Einzelnen sein, sondern der allgemeine Eindruck, welcher in der decorativen Wirkung des ganzen Plafonds liegt. Wir haben in diesem Jahrhundert viel ausgezeichnete Blumenmalerei an der Decke verschwendet; sie stand dort in grauer Umrahmung für sich allein und hatte eine isolirte oder gar keine Wirkung. Wir sind heute noch vielfach in diesem Irrthum befangen. Weise in der Kunst ist nur der, der seine Mittel und Ziele kennt und nichts thut als das, was an seiner Stelle die wohlerwogene, beabsichtigte Wirkung hat. Wir haben in dem Zimmer keinen festen Standpunkt, wir wollen uns nach Thunlichkeit an jedem Platze behaglich fühlen, wozu denn auch gehört, daß wir nicht durch Sünden

der Aesthetik gestört werden. Also müssen wir auch von jedem Platze aus einen ungefähr gleichen harmonischen Eindruck erhalten.

Dazu gehört auch, daß wir die Ornamentation in gewisser Beschränkung wenigstens über die ganze Fläche hinüberziehen. Heute aber pflegen wir gewöhnlich nur Umfassung und Mitte zu betonen, den ganzen Grund aber, also gewöhnlich den weitaus größeren Theil der Fläche, einfach weiß getüncht zu lassen. Weiß jedoch in solcher Masse ist eine schlechte Farbe zur Decoration. Wollen wir des Lichtes wegen auch die Hauptfläche hell halten, so müssen wir mindestens, um zu einer vollkommenen Decoration zu gelangen, den Grund mit einem lichten, etwa gelblichen Farbenton überziehen, damit das grelle Weiß gedämpft werde, besser aber außerdem ein leichtes, aber unregelmäßiges Ornament, in zierlichen Sternchen oder sonstiger Musterung bestehend, hinüberlegen. Das ist nothwendig, damit zwischen der Bordüre und der Rosette in der Mitte eine Verbindung hergestellt werde. Ohne das bleibt der Plafond zerrissen.

Ein anderer Fehler, auf den wir aufmerksam machen müssen, ist der, daß man gewöhnlich zwischen Wand und Bordüre keine Verbindung herstellt, sondern den weißen Grund der Decke unmittelbar an den oberen Rand der Mauer anstoßen läßt. Die Wirkung ist hart und unangenehm. Allerdings soll die Trennung beider durch die Farbe sichtbar gemacht werden, aber wenn hier eine Vermittlung von ungefähr

gleicher Stärke der Töne stattfindet, so ist dieser Uebergang dem Auge wohlthuender und er läßt zugleich das Zimmer höher erscheinen.

Im Uebrigen gelten für diese flache Decke und den Fußboden, was die Composition des Ornamentes betrifft, so ziemlich die gleichen Gesetze, nur daß wir am Plafond freier sind. Andererseits aber müssen wir uns vor Schwere der Farbe und der Zeichnung hüten, denn die Decke, wie reich auch immer, soll doch nicht lastend, sondern leicht erscheinen. Auch der Plafond wird als Haupttheile der Ornamentation eine Bordüre und eine Verzierung in der Mitte erhalten, auf welche letztere wir noch durch den Gebrauch der Kronleuchter hingewiesen sind. In der antiken Welt existirte dieser Gebrauch nicht, und wir sehen daher weniger Nachdruck auf die Mitte gelegt. Auf den pompejanischen Plafonds, von denen aber nur ein paar, zur vollen Kenntniß nicht genügende Beispiele erhalten sind, war die ganze Fläche durch breite rothe Linien in Felder getheilt und dazwischen kleines Ornament von Vögeln und Guirlanden von äußerster Zierlichkeit hineingestreut. Zu einem solchen Plafond gehört aber auch die anmuthig-phantasievolle, leicht graziöse Verzierung der Wand, die wir aus äußeren Gründen nur selten gebrauchen können. Daher paßt derselbe auch ebenso selten zu unserer modernen Wand mit ihrem schwereren, solideren Schmucke; er erscheint darüber zu licht und durch seine kräftigen rothen Linien zu zerrissen. Seine Leichtigkeit ist gar zu heiterer und luftiger Art. Wir thun daher in den meisten

Fällen besser, uns an das System von Bordüre und Centralornament zu halten.

Wie wir aber speziell bei der Composition desselben verfahren sollen, wie reich, wie farbig, in welcher Stimmung wir es halten müssen, darüber gelten theils allgemeine ornamentale Gesetze der Flächendecoration und der Decke zumal, theils hängt es von der Absicht des Bewohners und der Bestimmung des Raumes ab. Die Künstlerphantasie hat hier ziemlich weite Schranken. Ergeht sie sich in anmuthig heiterem Arabeskenspiel, mischt sie üppige, farbig glühende Blumen hinein, etwa in der Art der indischen Bordüren, so werden wir die Schöpfungen ihrer Laune willkommen heißen, und werden ihr auch nicht zürnen, wenn sie in den Ranken und Blüthen Kinderfigürchen, Genien, Amoretten, Elfen oder auch Vögel und andere Thiere lieblich verflicht. Mag sie immerhin auch kleine Bildchen in zierlichem Rahmen mitten in die Arabesken hineinstellen, wir wollen sie als Theile des Ganzen gelten lassen, aber sie seien auch wirkliche Theile, nicht sich vordrängend, sondern der Harmonie untergeordnet.

Auf diese Harmonie kommen wir immer wieder zurück. Sie ist es, welche Fußboden, Wand und Decke, die man einzeln besprechen, aber nicht ohne Rücksicht auf einander schaffen oder zusammenbringen kann, wieder zu gemeinsamer Wirkung bindet. Sie zwingt uns auch, an die anderen festen Bestandtheile des Zimmers zu denken, an Oefen, Thüren, selbst an die Fensterverglasung, die man, das Eine wie das Andere, nur zu gewöhnlich aus der künstlerischen Berechnung

hinwegläßt, um alle unsere gute Absicht dadurch wieder zu zerstören. Die weiß angestrichenen Thüren haben wir, wie oben nachgewiesen worden, aus der letzten Rococozeit überkommen, und sie hatten bei unseren verblaßten, farblosen Wänden einige Berechtigung, wenn man davon absehen will, daß sie den Charakter des Holzes ganz aufheben. Heute aber, bei den wiedergekehrten, kräftigeren Farben der Tapeten oder der sonstigen Wanddecoration, stehen sie über die Maßen hart und sind für jede tiefere farbige Harmonie von vernichtender Wirkung. Und doch will man nicht von ihnen lassen, doch gelten sie dem gewöhnlichen Geschmacke noch für elegant, vielleicht gerade wegen des harten Gegensatzes, der die charakteristische Eigenschaft des herkömmlichen modernen Salons bildet. Bei rother oder brauner oder überhaupt kräftig gefärbter Wand sind die weißen Thüren eingeschnittene Löcher. Das Mittel, auch hier die Harmonie herzustellen, die Thüren mit der Wand in ruhige Verbindung zu setzen, ist das allereinfachste. Man braucht nur dem Materiale sein Recht zu lassen, d. h. das Holz in seiner Holzfarbe und in der Eigenthümlichkeit seiner Zeichnung zu bewahren. Dann ist es nicht schwer, Härten und Irrthümer zu vermeiden, denn der braune Holzton fügt sich fast in jede coloristische Wanddecoration. Man hat nur darauf zu achten, daß man den Ton je nach dem Bedürfniß nicht zu dunkel oder zu hell nimmt, und daß man auf der Thüre selbst bei Zusammensetzung verschiedenfarbiger Hölzer oder bei mehrfarbigem Anstrich das Lichte und das Dunkle nicht zu grell, nicht zu verschieden aneinander setzt.

Genau dasselbe ist es mit den Oefen. Unsere Oefen haben durchgängig schlechte Formen und wir sind meistens übel berathen, wenn uns nur die Auswahl der Magazine übrig bleibt. Auch hier könnte man mit Glück zu den älteren Formen zurückkehren und hat es theilweise auch schon versucht. Das Schlimmste aber ist die Farbe, bei der fast nichts als Grau und Weiß übrig geblieben ist; und weiße oder graue Oefen wollen ebensowenig in die Harmonie passen, die wir anstreben. Die braunen Farben, die wohl schon vorkommen, sind meist unschön im Ton, und die grünen, deren es gelungene giebt, obwohl noch selten, sind nicht häufig zu verwenden, da Grün sich am wenigsten mit anderen Farben verträgt. Unsere bunten oder mit Blumen bemalten Oefen sind unerträglich. Besser sind wir im Ganzen mit Kaminen daran, weil ihre Formen weniger direct aus dem Gewerbe, als unter dem Einfluß des Bildhauers und des Architekten hervorgehen, aber Kamine sind für unsere Wohnungen mehr Gegenstände des Luxus als des Bedürfnisses. Die Schönheit allein ist nicht entscheidend; es muß auch für den Gegenstand, der dem praktischen Bedürfniß am meisten entspricht, die vollkommene ästhetische Gestaltung gefunden werden.

Was für die Thüre, das gilt auch für die hölzerne Fensterumrahmung: beide sind ganz gleich zu behandeln, und daher ist auch der letzteren Farbe und Charakter des Holzes zu lassen. Will man ganz rücksichtslos vorgehen, so müßte man auch die Fenster farbig halten und auf die alte Glasmalerei wieder zurückkommen und sie in angemessener Art zu

erneuern trachten. Nur dadurch erst würde die Verzierung des Zimmers, soweit sie aus festen Theilen besteht, zum vollen Abschluß kommen, indem die letzte Lücke der Decoration gefüllt wäre. Der Eindruck des Isolirten und vollkommen Abgeschlossenen, der dadurch entstände, würde durch das farbig spielende Licht zugleich zum poetischen erhoben. Allein es scheint fast vergeblich, hierfür das Wort ergreifen zu wollen. Die möglichste Helligkeit, die wir in unserer Wohnung bedürfen, die technischen Fortschritte der Glasindustrie, die Freiheit und der Genuß einer offenen Aussicht, das alles steht der Wiedereinführung der Glasmalerei in unseren Wohnhäusern mit Erfolg entgegen. Dennoch wollen wir einer bescheidenen Anwendung das Wort reden. Ich meine damit nicht die glänzende, farbenreiche Art des deutschen Mittelalters, sondern die italienische Weise des fünfzehnten Jahrhunderts, von der sich wohl Beispiele, wie in der Certosa von Pavia, erhalten haben:. lichtfarbige Umrahmung des Fensters mit leichter Zeichnung darauf und in der Mitte ein Wappen oder sonst ein Ornament, während die Füllung, der Grund im Uebrigen weißes, klares, unverziertes Glas bleiben mag. Mit dieser Weise, davon man im österreichischen Museum an den Fenstern des Stiegenhauses gelungene Beispiele sehen mag, erhält man einen Uebergang von der dunkeln Wand zu der Lichtöffnung, und schafft vor allem die grelle, gähnende Lücke in der coloristischen Gesammtharmonie hinweg.

VIII.

Die Mobiliar-Ausstattung.

erscheinen machen. Nur dadurch erst würde die Verzierung des Fensters, soweit sie aus festen Theilen besteht, zum vollen Abschluß kommen, indem die letzte Lücke der Decoration geschlossen wäre. Der Eindruck des Isolirten und vollkommen Abgeschlossenen, der dadurch entstände, würde durch das farbig gedämpfte Licht zugleich zum poetischen erhoben. Allein es scheint fast vergeblich, hierfür das Wort ergreifen zu wollen. Die möglichste Helligkeit, die wir in unserer Wohnung bedürfen, die technischen Fortschritte der Glasindustrie, die Freiheit und der Genuß einer offenen Aussicht, das alles steht der Wiedereinführung der Glasmalerei in unseren Wohnhäusern mit Erfolg entgegen. Dennoch wollen wir einer beschränkten Anwendung das Wort reden. Ich meine damit nicht die glänzende, farbenreiche Art des deutschen Mittelalters, sondern die italienische Weise des fünfzehnten Jahrhunderts, von der sich wohl Beispiele, wie in der Certosa von Pavia, erhalten haben: lichtfarbige Umrahmung des Fensters mit leichter Zeichnung darauf und in der Mitte ein Wappen oder sonst ein Ornament, während die Füllung der Grund im Uebrigen weißes, klares, unverziertes Glas bleiben mag. Mit dieser Weise, davon man im österreichischen Museum an den Fenstern des Stiegenhauses gelungene Beispiele sehen mag, erhält man einen Uebergang von der dunkeln Wand zu der Lichtöffnung, und schafft vor allem die große, gähnende Lücke in der coloristischen Gesammtharmonie hinweg.

VIII.

Die Mobiliar-Ausstattung.

Es ist noch nicht so lange her, da galt es für ein Zeichen des sublimsten Geschmacks, wenn man für Wände, Möbel, Vorhänge, Portieren und selbst für den Bettumhang einen und denselben Stoff, am liebsten einen glänzenden, blumigen Zitz sich auserkor. Man findet auch wohl heute noch diese Meinung. Da fehlt denn allerdings zur vollen Harmonie gar nichts, als daß auch die ganze Familie sich in den gleichen Glanzstoff kleidet, was ja nunmehr mit den Sommerkleidern und ihren blumigen Zitzmustern aus der Rococozeit auch in Wirklichkeit geschieht. So vermag, wie es scheint, nichts den ästhetischen Frieden des Hauses zu stören. Nur Eines ist dabei übersehen: das erreichte Ziel ist Einförmigkeit, nicht Einstimmigkeit, ist Langeweile, aber keine Kunst. Die Harmonie besteht in dem schönen Zusammenhange des Verschiedenen und Mannigfaltigen, und die Kunst ist es, dies Verschiedene zur gelungenen Gesammtwirkung zu vereinigen.

Allerdings sollen die Möbel mit den Wänden zusammenstimmen, aber sie sind andere und anders geartete Gegenstände und sollen sich daher auch von ihnen trennen, sich von ihnen abheben. Fußboden, Wand und Plafond sind das

Feste im Zimmer, die Möbel — und sie tragen daher ihren Namen — das Mobile, das Bewegliche und Veränderliche. Sie haben daher ihre Aesthetik, ihre künstlerischen Prinzipien für sich.

Bisher haben wir in unserer Besprechung von einem bestimmten historischen Kunststil ganz abgesehen und haben geglaubt, auch ohne denselben, wenn wir sachgemäß vorgehen, zur Harmonie, zu einem vollkommen befriedigenden künstlerischen Eindruck gelangen zu können. Es ist mit den Möbeln nicht anders. Wir werden auch hier am besten thun, die Bedingungen ihrer Gestaltung in ihnen selber zu suchen. Theoretisch werden wir damit unschwer zum Ziele kommen, aber praktisch stoßen wir doch auf Hindernisse, indem wir im gewöhnlichen Leben uns an die Vorräthe der Magazine, d. h. an die modernen, der Mode unterworfenen Möbel halten müssen. In solcher Lage bleibt uns kein Mittel übrig als das, was wir durch die Form zu verfehlen gezwungen sind, durch die Farbe einigermaßen wieder gut zu machen.

Denn allerdings die modernen Möbel, wie sie uns die Magazine liefern, haben leider einen Stil, einen schlechten und noch dazu einen verdorbenen, in welchem sie fast unheilbar erscheinen. Noch immer haben sie die Spuren ihres Ursprunges aus dem Rococo nicht abgestreift, noch immer sind sie der geschweiften Schnörkellinie unterworfen und spotten damit der Structur des Holzes, der sie zuwider laufen, und des architektonischen Prinzips von Last nnd Stütze, das auch im Bau der Möbel seine Gültigkeit hat. Der Tischler glaubt allen Anforderungen der Kunst genügt zu haben, wenn

er nur der geschweiften Linie folgt, und gerade damit verletzt er die Kunst. Daß er Sessel macht, die sich in die Wand einbohren, daß die Füße um so leichter zusammenbrechen, weil sie mit der Schwäche des Holzes statt mit seiner Stärke zu tragen haben, das kümmert ihn wenig. Das Flickwerk, das er nöthig hat, um die krummen Formen zu Stande zu bringen, verbirgt ihm nachher der Tapezier ganz vortrefflich. Bricht das Möbel zusammen, so ist wieder Gelegenheit für ein neues da, und mittlerweile hat denn auch die Mode wieder eine Kleinigkeit geändert, leider aber nicht den Stil und Charakter. Daher ist es auch kein Wunder, daß die modernen Möbel, wenn sie alt werden, ein armseliges, schäbiges Ansehen gewinnen und in die Rumpelkammer oder in das Feuer kommen, die alten aber zu Kunstwerken sich erheben und mit dem Alter in der Schätzung steigen.

Unsere Künstler sind sich dieses Unwerthes moderner Möbel vollkommen bewußt, und wenn die Aufgabe einer reicheren Mobiliarausstattung an sie herangetreten ist, so haben sie dieselbe stets durch die Einhaltung eines strengeren Stils zu lösen gesucht. Die einen glauben das Heil in dem griechischen Mobiliar gefunden zu haben, wie es uns die Vasen- und Wandgemälde hundertfach darstellen, aber sei es, daß unseren Salons und ihren Schöpfungen die Griechen und Griechinnen fehlten, oder daß sie ihren Imitationen die Langeweile nicht abstreifen konnten, welche auch den antikisirten Möbeln des ersten französischen Kaiserreichs anhängt, sie haben keinen Beifall und keine Nachfolge erlangt. Andere

Künstler haben es mit dem gothischen Hausgeräth versucht und haben damit unter ihren Kunst- und Gesinnungsgenossen und den Verehrern des Mittelalters und mittelalterlicher Kunst nicht seltene und sogar begeisterte Anhänger gefunden. Sie haben, und selbst wohl mit großer Strenge, ein richtiges Prinzip, wie es der gothischen Möbelconstruction zu Grunde liegt, eingehalten, aber dennoch hat der moderne Geschmack, vielleicht grade um der Strenge willen, entschiedenen Protest dagegen eingelegt. Auch die Renaissance, die unseren modernen Bedürfnissen weitaus näher steht und wieder und wieder angeregt worden ist, war nicht viel glücklicher; wenigstens reichen ihre Eroberungen nicht über das Speisezimmer hinaus. Die Mode hat fort und fort die Stilarten der französischen Kunst, den Perrückenstil, das Rococo und den Stil Louis XVI. begünstigt und alle Bemühungen der Architekten sind dagegen erfolglos geblieben.

Schon aus diesen Gründen müssen wir auf die Eigenart der Möbel zurückgehen, wir müssen die in ihnen liegenden Bedingungen aufsuchen, wie sie auf dem Bedürfniß, auf der Zweckmäßigkeit, auf der Beschaffenheit des Materials beruhen. Denn von den Rococomöbeln, die, weil naturwidrig, in unsere auf die Natur der Dinge basirte Harmonie nicht hineinpassen, müssen wir uns ein für allemal befreien. Wir müssen die Schönheit der Möbel in ihnen selber finden, abgesehen von jedem Stil. Wenn wir uns dabei dem einen oder dem anderen Stile wieder nähern, weil er selbst der Natur

am nächsten gekommen ist, um so besser, denn wir haben dann bereits Vorbilder, an die wir uns halten können.

Dies ist der Fall bei allen jenen Möbeln, die wir im Gegensatz gegen Sitzmöbel als Standmöbel bezeichnen können, bei Kasten aller Art, Credenzen, Schreibtischen, Schenktischen und Speisetischen. Hier werden wir, wenn wir auf die Natur eingehen, am nächsten an die Renaissance, aber auch an die Gothik geführt. Bei den Kasten oder Kabinetten sind uns immer gewisse Dinge gegeben, Fächer, Thüren, Schiebläden, trennende Glieder, wozu dann Gesims, Sockel und Fuß treten. Diese sollen in ein structives System gebracht werden, sie sollen so angeordnet werden, daß die Theile in regelmäßige, symmetrische, wohlabgewogene Verhältnisse treten, daß tragende, stützende, lastende, krönende, trennende wie verbindende, umschließende wie ausfüllende Glieder sich ergeben. Wir haben also hier die Grundlage einer Art von architektonischer Construction, die Grundlage für eine Schönheit, welche auf Anordnung, Gruppirung, Verhältniß und vermittelst vortretender und zurücktretender Theile auch auf der Wirkung von Schatten und Licht beruht. Es ist wohl klar, daß hier richtig vorgegangen werden kann, ohne irgend einen bestimmten Stil nöthig zu haben.

Im Grunde haben es nun aber die Renaissance und die Gothik bei den in Rede stehenden Gegenständen auch nicht anders gemacht. Sie haben nur die Merkmale ihres Stils in Profilirung und Ornamentation hinzugebracht, oder sie haben die Vorderansicht des Gegenstandes, minder die Seiten

mehr oder weniger einer architektonischen Haus- und Palast-façade genähert und sie mit Säulchen und Pfeilern, mit Rund- und Spitzbogen, mit Giebeln und Maßwerk geschmückt. Damit sind sie unnöthig weit gegangen und haben das constructive Element als ein ornamentales verwendet. Die Renaissance, namentlich in ihrer späteren Zeit, hat sich dieser Neigung noch öfter und ausgesprochener hingegeben als die Gothik, sie ist aber in anderer Weise wieder richtiger verfahren als dieser Stil. Die gothischen Möbel waren eigentlich vom Hause aus mehr oder weniger mit der Wand verbunden. Es waren Wandkasten, Wandschränke; die Sitze waren als Bänke an der Wand befestigt und die Größenverhältnisse mit der Täfelung in Beziehung gesetzt. Man konnte sagen, Wandverkleidung und Mobiliar waren eine und dieselbe Tischlerarbeit. Erst langsam hat das Geräth sich von der Wand losgelöset, ohne aber die Schwere und Steifheit, welche von dieser Verbindung herrührte, abzulegen. Mobil hat das Hausgeräth erst die Renaissance gemacht; sie machte Füße, Verhältnisse, selbst die Ornamente leichter, dadurch das Geräth selbst beweglicher. Nur die Entartung der Renaissance, die Barockzeit, ist theilweise zu schwereren und plumperen Formen, sowie zur Ueberladung mit allzu hohem und massivem Ornament zurückgekehrt.

Sehen wir von allem und jedem speciellen Ornament ab, so liefert uns die Renaissance, was das constructive Element, die Anordnung, die Schönheit der Verhältnisse betrifft, für die in Rede stehende Art von Hausgeräth muster-

gültige Beispiele. Wenn wir diesen Beispielen oder vielmehr ihrer Art folgen, so erhalten wir einfache und darum auch billige, richtige und schöne Möbel, die in jede gesunde Ausstattung hineinpassen. Es ist dann noch immer übrig, sie nach der ornamentalen Seite hin so reich, wie wir wollen, zu gestalten und verschiedenartige Ornamentation bei ihnen zu verwenden. Wir können sie mit Schnitzwerk überziehen, sei es, daß wir uns an das hierfür so außerordentlich geeignete wundervolle Flachrelief der Frührenaissance halten oder auch die kräftigeren Weisen der Hochrenaissance zum Muster nehmen, sei es, daß wir die Flächen mit Holzmosaik, mit eingelegtem Elfenbein, selbst mit Metallmosaik und Schildkrot in Boule'scher Art überdecken. Wenn nur die Zeichnungen gut und schön, die Farben harmonisch sind, so können wir in unseren Zimmern, wie wir sie naturgemäß decoriren wollen, überall davon den besten Gebrauch machen.

Doch müssen wir uns vor einigen Fehlern hüten. Zunächst müssen wir Ueberladung vermeiden. Wir dürfen ferner das Schnitzwerk, namentlich unserer größeren Kasten und Kabinette, nicht allzu fein ausarbeiten, nicht so mit Feile und Grabstichel behandeln, als ob es Metall wäre und ciselirt werden müßte. Holz ist ein Material, welches virtuos behandelt werden und die Künstlerhand zeigen soll, wie wir auch an allen classischen Arbeiten der italienischen und der deutschen Renaissance, sowie nicht minder an den späteren niederländischen erkennen. In jenen Fehler verfallen die modernen Franzosen, deren einer, Fourdinois, auf der letzten Pariser

Ausstellung einen großen Kabinetkasten hatte von solchem Reichthum und solcher Feinheit der Ausführung, daß das South-Kensington-Museum, welches ihn kaufte, ihn ganz unter Glas stellen zu müssen glaubte. Aber eben hierin, in dieser vermeintlichen Werthschätzung, liegt die Verurtheilung des französischen Verfahrens. Ein Stück Möbel von sechs Schuh Höhe ist doch wahrlich nicht dazu geschaffen, unter Glas gestellt zu werden.

Einen anderen Fehler, den ich nicht unerwähnt lassen will, finde ich oftmals bei den Bücherkasten, bei jenen nämlich, die mit Glasthüren geschlossen sind. Ich will nichts gegen die Glasthüren, obwohl sie unbequem und meist überflüssig sind, an sich sagen, da sie den Inhalt der Kasten gegen den Staub schützen, aber man überzieht nicht selten die Glastafeln vollständig mit einem weißen, undurchsichtigen Ornamente, welches die Bücher vollkommen verdeckt. Das aber hat zweierlei gegen sich. Zum ersten sieht es geradezu aus, als ob der Besitzer seine Bücher, das ist aber eigentlich seine Bildung, mit einer Art Beschämung verbergen wollte, und zum anderen sind diese weißen Flächen, wie jedes Auge leicht bemerken kann, hinlänglich geeignet, die ganze farbige Harmonie der Umgebung zu zerstören. Anstatt Verzierung zu sein, sind sie ein häßlicher Flecken, während die Bücher selbst mit ihren farbigen Rücken und zierlichen goldenen Ornamenten für sich selber schon einen trefflichen Schmuck geben. Will man Glasthüren haben, so muß man demnach einfaches klares Glas dazu nehmen.

Auch bei den Tischen habe ich Einiges zu bemerken. Die Tischplatte duldet um ihres Gebrauches willen eigentlich gar kein oder nur wenig Ornament. Die entsprechendste und naturgemäßeste Verzierung bilden eingelegte Holzornamente in Form einer Bordüre; auch mag die ganze Fläche mit gleichgültigem, regelmäßigem Ornamente überzogen sein. Zu weit gegangen ist es schon, wenn an Stelle desselben Städteansichten oder gar historische Bilder in Holzmosaik treten. Noch verkehrter sind Oelmalereien, da ihre Bestimmung ja doch nur wäre, zerkratzt und abgerieben zu werden, wenn sie nicht allen und jeden Gebrauch verhindern sollen. Für kleine Ziertischchen mag man sich allenfalls die solide chinesische Lackarbeit gefallen lassen. Die Künstler haben auch das Unpassende einer reicheren Verzierung der Tischplatte eingesehen und statt dessen ihre Ornamentation am Fuße anbringen zu müssen geglaubt. Auch hierin sind sie viel zu weit gegangen. Ein Spiel von Kindern und Genien, gar noch in anderem Material von ächter, vergoldeter Bronze, unter dem Tische anzubringen in allernächster Berührung mit den Füßen, erscheint uns ganz und gar unangemessen; die moderne Kunst liebt es freilich so. Die heutige wieder erneuerte Gothik irrt in anderer Weise: sie verziert die Platte von unten her mit allerlei stachlichten Knäufen, Spitzen und Auswüchsen, die den unvorsichtigen Sterblichen, der am Tische sitzt, schmerzlich an seine Menschlichkeit erinnern. Die ächte Gothik war viel einfacher, und wenn sie es in ihrer Entartung dann und wann ähnlich gemacht hat, so sollte man grade das nicht nach-

machen. Sie hat eine andere Eigenthümlichkeit, die man viel eher wieder einführen könnte: das sind die gekreuzten oder gespreizten Beine, ein Motiv, viel solider, viel glücklicher und auch ästhetisch viel dankenswerther als die vier isolirten Beine unserer Tische. Auch die vier Fußbretter, welche die Beine in früheren Zeiten verbanden, sind mit Unrecht aufgegeben worden. Das alles sind naturgemäße Dinge, die sich bei einfacher Betrachtung des Gegenstandes wie von selbst ergeben; der Perrückenstil freilich mit seinen abspringenden Schnörkeln, das Rococo mit seinen geschweiften Linien konnte es eben deshalb nicht brauchen und beseitigte es. An uns ist es, zur Natur, zur Sachgemäßheit wieder zurückzukehren.

Desgleichen dürfte sich auch bei den Credenzen und Büffets, eigentlich den Schenktischen, mancherlei sagen lassen. Diese Geräthe haben zweierlei Bestimmung, einmal zum letzten Anrichten der Speisen, und sodann zur Aufbewahrung und Ausstellung des Speisegeräths. Sie sind also Tisch und Kasten zugleich. Bei uns ist meistens die untere Hälfte der Kasten zu schwer, der Aufsatz zu leicht, besonders dann, wenn er keine Rückwand hat und nur aus leichter Etagère mit dünnen, gedrehten Säulchen besteht. Die Credenzen des sechszehnten Jahrhunderts und auch die in gothischer Zeit hatten eine hohe Rückwand mit vorspringendem, krönendem Dache. Dadurch erhielt das Ganze Form, Abschluß und für das auszustellende Geräth einen vortrefflichen Hintergrund. Wenn wir heute über die gewöhnliche Schablone hinausgehen

und eine mehr künstlerische Gestaltung versuchen, so können wir meist die rechte Form nicht finden. Wir tappen umher und machen bald einen niedrigen Aufsatz mit Rückwand und Consolbrettern, bald einen Kasten mit Thüren, der wieder zuweit vorspringt, bald das eine und das andere zugleich. Da muß denn häufig emblematisches Schnitzwerk, allerlei todtes Geflügel und Wildpret, das in den Füllungen hängt, für den mangelnden Grundgedanken und die mangelhafte Form entschädigen.

Gemeiniglich fehlt es uns aber auch an dem, was für ein solches Geräth vor allem nöthig ist, an den auszustellenden Gegenständen. Böse Zeiten und verdorbener Geschmack haben den alten Familienbesitz aus guter Zeit überall aus dem Hause vertrieben, in die Schmelze, auf den Schutthaufen, ins Antiquariat, weiß Gott wohin. Die alten Majoliken, die alten Krüge und Schüsseln, man hat sie mißachtet, als das Porzellan in Mode kam. Man hatte auch ein gewisses Recht dazu. Mittlerweile aber sind die Formen des Porzellangeschirrs so gemein und wild, die Verzierung so ordinär, so hart und unharmonisch geworden, daß sie auf anständiger Credenz eine schlechte Figur spielen. Es gehört schon eine gewisse Unerschrockenheit dazu, sie aufzustellen. Mit den modernen Gläsern ist es gewöhnlich nicht viel besser, den geschliffenen Krystallgläsern wie den farbigen. Silber macht wenigstens mit seinem Metallglanz und seinen Reflexen noch Wirkung aus dem Dunkel heraus, wenn auch seine Formen bis jetzt noch keineswegs besser sind. Unter diesen Umständen ist das alte und verachtete Thongeschirr wieder zu

Ehren gekommen, und bei aller stofflichen Rohheit bewährt es seine wahrhaft künstlerische Wirkung auch auf unseren modernen Credenzen. Allein, was früher gewöhnlich war, ist nunmehr ein theurer Luxus geworden. Glücklicherweise fangen gelungene Imitationen bereits an, es mehr und mehr zum Gemeingut oder wenigstens leichter erreichbar zu machen.

Und dennoch ist es um unsere Credenzen vielleicht noch besser bestellt, als um unsere sogenannten Etagèren, leichte, magere, in ihrem Bau durch und durch verzopfte Gestelle, die unsere Nippsachen zu tragen haben. Beide passen für einander, denn sie sind ungefähr gleich viel werth. Diese leichten Waaren, sie mögen mitunter süße Erinnerungen, Herzensangedenken sein, aber künstlerisch sind sie weder für sich selbst, noch decorativ von irgend einigem Werth. Sie sind ein Kindertand und Puppenspiel. Mitunter steht es freilich um die Liebhaberei von alten Gegenständen auch nicht viel besser. Der Sammler geht nur zu oft von ganz verkehrtem und thörichtem Gesichtspunkt aus, von dem des Alters statt von dem der Schönheit, wenn er nicht, was aber doch bei Privatsammlungen ein äußerst seltener Fall ist, wissenschaftliche und culturgeschichtliche Gesichtspunkte verfolgt. Für den ächten Kunstfreund sollte das Alter an sich eine ganz gleichgültige Sache sein. Wenn er verständig ist, so sammelt er nur darum Antiquitäten, weil die früheren Kunstepochen einen solideren Geschmack besaßen und die alten Gegenstände gewöhnlich mehr Schönheit und Harmonie in sich tragen. Aber das Alter allein giebt absolut keine Garantie für das

Gute oder Schöne, und daher kommt es, daß wir die Zimmer unserer Kunstliebhaber nur zu häufig von werthlosem Gerümpel angefüllt sehen.

Doch wir kehren nach dieser Abschweifung zum Mobiliar zurück. Die Frage nach der Construction der Sitzmöbel, die heute ebenfalls noch vom Rococo beherrscht sind, ist viel schwieriger zu beantworten als die der Standmöbel. Hier ist es die menschliche Bequemlichkeit und Behaglichkeit, welche ein Wort mitredet und für welche das Rococo die entsprechendste Form gefunden zu haben scheint. Im Salon, diesem Geschöpf des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, soll der Geist allein herrschen, er muß frei und unabhängig sein und darum der Körper zu solcher Ruhe gelangen, daß er sich in keiner Weise fühlbar macht. Für dieses Bedürfniß erfand sich der Salon seine Sitzmöbel, das Sopha und vor allem den Armsessel mit niedrigem Sitz und rückgebogener Lehne, dessen Polsterung auf die Schwäche und die Linie des Rückens berechnet ist. Es hilft nichts hiergegen opponiren zu wollen; mit stoischer Abhärtung und Verachtung unserer menschlichen Schwäche heben wir ein Bedürfniß unserer modernen Civilisation nicht auf. Wir müssen also wohl hiermit rechnen. Wir müssen die Sitzmöbel, ohne die Verkehrtheiten und Stilwidrigkeiten des Rococo, ohne aber auch der Bequemlichkeit zu entsagen, einigermaßen richtig construiren. Das ist aber keine leichte Aufgabe, und jeder Künstler, der auf diesem Gebiete zu arbeiten hat, weiß, daß es nichts Schwierigeres gibt, als ein stilgerechtes Sopha zu machen.

Die Vergangenheit kommt uns hier wenig zu Hülfe, denn das, was die Zeit des Rococo geschaffen, erfüllt den einen Dienst, aber nicht den andern. Am allerwenigsten genügen wohl die ächten Sitzmöbel der Gothik. Meist mit schmalem Sitz und hoher senkrechter Lehne, bieten sie der Bequemlichkeit nichts als angehängte Rücklaken, Decken und lose darauf gelegte Kissen. Noch dazu sind sie zu schwer und für die Sitten unseres Salons und unseres Hauses überhaupt zu unbeweglich. Das sechszehnte Jahrhundert verwandelte wenigstens die lose aufgelegten Kissen in eine feste Polsterung und machte die Sessel beweglicher, aber sie blieben steif im Rücken. Die schlimmsten Sessel sind diejenigen, welche von unseren Sammlern unbegreiflicher Weise am meisten gesucht und darum auch zahlreich nachgebildet werden, die sogenannten Bauernsessel. Hochbeinig, schmal, mit barock geschnitzter Rückenlehne, deren vortretende Ornamente sich in die empfindlichsten Stellen einbohren, selbst wohl mit geschnitztem Sitz, gehören sie bloß in die Classe der Pönitenzsessel. Erträglich werden sie allenfalls, wenn sie, leicht gepolstert, mit Goldleder oder Sammt auf dem Sitz überzogen sind. Merkwürdig, daß gerade dieses steife Stück Möbel für aristokratische Herrenzimmer ausgewählt worden ist. Das moderne Herrenzimmer hat noch eine andere Seltsamkeit von Sitzmöbel aufzuweisen, die aber von moderner, ja von neuester Erfindung ist. Das ist eine Art von Sessel, von der man nicht weiß, ob man sie Rauch- oder Reitsessel nennen soll. Man sitzt rittlings darauf und hat die Lehne vor sich, in welcher, wie

in einem Kasten, sich alle möglichen Rauchrequisiten befinden. Die Originalität dieses Gedankens, die Lehne eines Sessels als Kasten zu verwenden, ist unserer Gegenwart nicht abzusprechen und wir werden uns nicht verwundern, wenn sie auf diesem Wege vorwärts schreitet und die Sessel des Speisezimmers als Speise- und Weinbehälter verwendet, die des Boudoirs zu Näh- und Toilettetischchen einrichtet. Der Abwechslung wegen kommt es wohl zuweilen jemanden in den Sinn, sich rittlings auf einen Sessel zu setzen, aber diese Sitzart zur Mode, zur allgemeinen Sitzart zu erheben, wird doch kaum schicklich sein, da wir damit im schon gesetzten Alter noch unsere Kindheit copiren müßten.

Trotz der steifen Lehnen giebt uns die Renaissance, wenn auch erst die späte, Muster von Sesseln, die wir wohl als Grundlage für unsere modernen Sesselformen verwenden könnten. Es sind Stühle aus Rubens Zeit, also aus den ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts, mit und ohne Armlehnen, mit breitem und tiefem Sitze und mäßig hoher Rückenlehne, die entweder gepolstert oder nur mit breitem Stück Leder oder Sammt oder Wollgewebe von Pfosten zu Pfosten überspannt ist. Die Beine sind entweder gekreuzt oder an den Füßen mit Brettchen oder Stäben verbunden; der Sitz ist niedriger als bei den Sesseln des sechszehnten Jahrhunderts; die Armlehnen sind meistens überpolstert und ein reicher Schmuck von langen Fransen hinzugefügt. Wir finden solche Möbel auf den Abbildungen von Rubens Atelier, auf den bekannten Kupferstichen von Abraham

de Bosse mit ihren reichen Interieurs, sowie auf zahlreichen Genrebildern bis tief in die holländische Schule hinein. Aber auch wirkliche, wohlerhaltene Beispiele sind nicht selten, die uns zugleich beweisen, daß bei richtiger Construction, die übrigens auch den Rococomöbeln unerläßlich ist, allen Anforderungen der Bequemlichkeit Genüge geschehen kann. Man hat vor allem darauf zu achten, daß die Sitze hinlänglich tief, nicht zu schmal und nicht zu hoch und die Armlehnen nicht zu kurz sind. Man kann selbst der Rücklehne eine etwas schräge Stellung nach hinten geben. Dies ist aber weniger schön und kann dadurch vermieden werden, daß man nach dem Prinzipe der altägyptischen Sessel die Rückenpolsterung nach unten weiter vortreten läßt.

Es giebt aber noch einen Ausweg, auf welchem wir allen Schwierigkeiten entgehen können, indem wir das orientalische Prinzip annehmen, Sessel und Sopha divanartig gestalten und alles überpolstern. Hier gerathen wir mit keinem Stil in Conflict; wir haben Möbel, die überallhin passen. Der Divan ist vielleicht die einzige stilgerechte Form des Sophas. Mit seinen weichen, unbestimmten Linien schmiegt er sich in jedes Verhältniß, paßt an jede Wand, in jede Ecke, harmonirt, man kann sagen, mit jedem Stile, und wenn wir nach der gewünschten Bequemlichkeit fragen, so giebt es keine Sophaform, die sich damit vergleichen ließe. Sessel, die nach demselben Prinzipe gemacht sind, haben nur den einen stilistischen Uebelstand, daß sie, für eine gewisse Beweglichkeit bestimmt, die Handhabe vermissen lassen, welche

sonst die Sitzmöbel mit ihrem die Polsterung einrahmenden Holze darbieten.

Der Orient hat aber noch eine andere Art von Sitzmöbeln in Mode gebracht, denen wir weniger Gutes nachrühmen können. Das sind die kleinen, dünnen, zierlichen Sessel, die man gegenwärtig mit dem Namen französische Phantasiemöbel bezeichnet. Es ist nichts als Nachahmung der chinesischen Bambusstühle, die man bemalt, lackirt, vergoldet und so mit einem Zierrath versieht, der ebenso unsolide ist wie der Bau und das Material. Hier und da mag sich ein Stück davon mit Vortheil verwenden lassen, im Allgemeinen aber sind sie zu unkünstlerisch, zu formlos, und machen mit ihrer übergroßen Leichtigkeit und Zierlichkeit auch den Eindruck der Brechlichkeit, als ob sie zum Ansehen, nicht aber des Sitzens wegen da wären. Sie sind eine beständige Furcht und Sorge der Dame des Hauses, sobald eine gewichtvolle Person sich ihrer bemächtigen will. Ebenso dürften unsere gebogenen Sessel, obwohl sie einige Solidität mit Leichtigkeit vereinigen und unter gewissen Verhältnissen, z. B. in Kaffeehäusern, sich mit größtem Vortheil verwenden lassen, doch für eine künstlerisch ausgestattete Wohnung nicht zu verwerthen sein, denn sie geben uns nur durchsichtiges Geflecht, magere, dünne Stäbe, wo das Auge einen bedeutungsvollen, durch Form und Farbe ausgezeichneten Gegenstand verlangt. Sie sind auch zu unbedeutend für die zweite Seite, die farbige Verzierung, wodurch die Sitzmöbel fast mehr noch

als durch ihre Form zur allgemeinen Harmonie, zum künstlerischen Effect des Zimmers beizutragen haben.

Mit dieser farbigen Verzierung meinen wir natürlich die stofflichen gewebten Ueberzüge, obwohl auch die Farbe des Holzes nicht gleichgültig ist, obwohl es zu bedenken steht, ob man ein lichtes oder ein dunkles Holz wählen solle. Gegenwärtig ist fast ausnahmsweise dunkleres Holz in Gebrauch, während vor wenigen Jahrzehnten, und damals mit vollem Recht, das lichte häufiger war. Es paßte eben zu den lichten Wänden. Wer an den letzteren festhält, sollte auch bei dem hellen Holze bleiben, denn das dunkle, wie z. B. das Nußholz, steht äußerst hart dagegen. Ziehen wir aber eine dunkler oder kräftiger gefärbte Wand vor, so bedürfen wir auch des dunkleren Holzes, um nicht zu dem Contraste der Farbe noch den schärferen Contrast von Licht und Dunkel hinzuzufügen.

Weit wichtiger jedoch ist die Frage, welche Farbe oder welche Art von Musterung die Ueberzüge haben sollen. Es sind große Flächen, die in die allgemeine Harmonie eintreten und ebenso leicht vollkommen zerstörend wie in gelungener Weise mitwirken können. Die Wahl ist grade nicht schwer, wenn wir uns durchaus auf einen einfarbigen Stoff beschränken; dann richtet sich eben die Farbe der Möbel nach der Farbe der Wand (unter Umständen auch umgekehrt). Die Farbe der Möbel soll nicht mit der Wand dieselbe sein, denn sonst würde das Eine vom Andern sich nicht trennen; sie soll aber in ruhiger, sanfter Weise zu jener der Wand in

Harmonie stehen, weil der Contrast der großen Flächen sonst ein zur starker wäre. Das ist ein Fehler, den unsere eleganten modernen Salons fast alle mit einander theilen.

Geschmack und Kunst sind aber bei der Einförmigkeit der Möbel nicht stehen geblieben, und sie haben im Laufe der Zeiten alles versucht und versuchen es heute neben einander, was nur der gewebte Stoff an Ornamentation zu tragen vermag. Und dennoch ist das Gebiet eigentlich ein sehr beschränktes und die Bedingungen dafür sind unschwer aufzufinden. Gegenstände, auf die wir uns setzen oder an die wir uns lehnen, dulden keine Spitzen und Zacken, sie dulden kein wirkliches Relief. Das liegt auf platter Hand, ist aber dennoch kein Hinderniß, daß man nicht dagegen sündigt. Wie man die Bauernsessel auf Rücken und Sitz beschnitzt, so sucht man heute Stickereien durch Unterlegung an denselben Stellen hoch herauszuheben. Die neueste Mode hat uns mit Kissen beschenkt, die mit farbigem, schachbrettartigem Muster in wirklichem Relief das darstellen, was die Mosaiken nur scheinbar versuchten. War schon das letztere verkehrt, so haben wir vollends in unserer Ueberklugheit den Gipfel der Geschmacklosigkeit erstiegen. Das Zeitalter der Perrücke und des Rococo, welches für seine Gobelins erweiterte Felder der Anwendung suchte, hatte sich auch die Sitze und Rücken der Sessel dazu ausersehen und brachte daselbst eingerahmte Bilder an, welche so ziemlich das ganze Gebiet der Malerei vom Stillleben und der Landschaft angefangen bis zum reichen Figurengemälde umfaßten. Die moderne

Kunstindustrie, die französische an der Spitze, die grade hierin die höchsten Aufgaben sieht, macht es ebenso und ist noch nicht zu der Einsicht des Irrthums gekommen, den sie begeht. Die Sessel sind allerdings dazu da, um sich darauf zu setzen, schwerlich aber die Bilder. Man könnte ebenso versucht sein, die Sessel mit Oelgemälden zu überziehen. Schon die unregelmäßigen Felder und die convex gebogenen Flächen sollten vor dergleichen Verirrungen bewahren.

Unser bürgerliches Haus behilft sich allerdings gewöhnlich mit einfacherer Verzierung, aber auch diese ist nicht frei von Fehlern. Die großgeblümten Modestoffe, wie sie die moderne Kunstindustrie geschaffen hat, sind schon an sich von schreiend bunter Wirkung; sie zerstören aber auch eben dadurch die Form des Möbels. Heutzutage nehmen sie freilich im Gebrauche ab, dafür aber hat man die gestreiften Stoffe eingeführt, und zwar von der Art, daß ein breiter, auffallend decorirter Streif über einen einfachen Grund herabläuft. Schon das ist von hartem, unkünstlerischem Effect. Es kommt aber noch ein zweiter Fehler hinzu, denn dieser Streif giebt dem Sitzmöbel eine bestimmte Richtung, die von unten nach oben, die es eigentlich nicht hat. Die Beschaffenheit des Sitzmöbels ist vielmehr von der Art, daß seine ganze Ornamentation richtungslos sein muß. Gehen wir also vom einfach gefärbten Stoff zum verzierten über, so muß das Muster fein, zierlich, für sich bedeutungslos, ein solches sein, welches alle Lagen und Biegungen ertragen kann, ohne daß störende Wirkung eintritt. Die Farben müssen nicht auf den Contrast,

sondern auf das Zusammenfließen in eine ruhige, harmonische Gesammtwirkung berechnet sein. Wir kommen also auch hier wiederum auf das orientalische Prinzip. Streifen oder irgend bedeutendere Muster werden wir nur dann und um so eher dulden, je weniger sie sich selbstständig bemerklich machen, je ruhiger sie in ihre Umgebung übergehen. Was aus der Ruhe schneidend heraustritt, ist verwerflich.

Genau dasselbe Prinzip, ein gleichgültiges Muster bei harmonisch ruhigem Gesammtcolorit, werden wir auch bei den farbigen Vorhängen zu beobachten haben, wenn wir über die allerdings sehr empfehlenswerthen einfarbigen Stoffe hinausgehen. Vorhänge und Portièren, ausnahmslos aber die ersteren, sind einmal bestimmt in Falten zusammengefaßt zu werden; es muß also das Muster solche Faltung vertragen können. Eine reiche, selbstständige, bedeutungsvolle ornamentale Composition würde an dieser Stelle vernichtet werden und dadurch die Gesammtwirkung nur stören. Das ist ein Fehler, in den gerade die kunstreichsten französischen Vorhänge der neuesten Zeit nur zu häufig verfallen. Sie verschwenden die Kunst am unrechten Platze, wo sie der Gebrauch zerstört. Auch senkrechte Streifen, wie sie unsere heutigen Modestoffe zahlreich zeigen, sind nicht anzuempfehlen, obwohl sie scheinbar ganz mit der Richtung der Vorhänge von oben nach unten oder von unten nach oben übereinstimmen. Der Augenschein lehrt uns, daß sie eine schlechte Wirkung machen, sobald die Vorhänge nach der gewöhnlichen Sitte in schräge Falten zusammengefaßt werden. Besser schon

ist es, wenn man diese Vorhänge gerade herabhängen läßt, ohne sie zur Seite zusammenzubinden. Auch die türkischen Vorhänge mit breiten, aus kleiner, vielfarbiger Musterung zusammengesetzten horizontalen Streifen sind eigentlich nicht stilgerecht, denn die Horizontale ist nicht die Linie der Vorhänge, immer aber sind sie denen mit senkrechten Streifen vorzuziehen, denn einerseits wird die horizontale Linie ihrer Streifen nicht durch die Falten zerstört, andrerseits pflegen sie durchweg von schöner, in sich richtiger Farbencomposition zu sein. Auch auf das Arrangement der Vorhänge ist zu achten. Wir künsteln heute viel zu viel damit und begehen namentlich mit verzopften Karniessen und mit verschnörkelten, ausgezackten und ausgezahnten Linien des Ueberhanges allerlei widernatürliche Geschmackssünden. Es ist durchaus nicht die Linie, die zu wirken hat, sondern Falten und Farbe. In einem ruhig, aber künstlerisch decorirten Zimmer wird die einfache Anordnung mit einer Stange und Ringen, die leicht beweglich sind, genügen. Namentlich gilt dies bei Portièren.

Die eigentliche Bestimmung der Vorhänge ist das Licht zu dämpfen und die Härten, welche die Fensterfassung in dem scharfen Lichte macht, aufzuheben oder zu verdecken. Das läßt sich allenfalls auch mit den weißen, spitzenartigen Vorhängen, welche die Billigkeit empfiehlt, bis zu einem gewissen Grade erzielen. Ihre Sauberkeit, die immer einen guten Eindruck macht, spricht noch ferner für sie, am meisten aber wohl der Umstand, daß sie in unseren, ohnehin gewöhnlich nur allzudunklen Zimmern möglichst wenig Licht wegnehmen.

Das ist ein Grund, weßhalb man sie nicht selten den farbigen Vorhängen vorziehen mag, alsdann sollten sie aber wenigstens einen farbigen Ueberhang erhalten, der den Uebergang zu der übrigen auf Farbe berechneten Harmonie des Zimmers bildet. Denn die breite weiße Fläche steht an sich sehr unschön, und man muß sie als ein Uebel hinnehmen, das man nicht ändern kann. In England sind daher auch regelmäßig die Spitzenvorhänge mit farbigen verbunden, desgleichen in Frankreich, jedoch in anderer Weise. In Frankreich hängt in den Salons ein einziger Spitzenvorhang ungebrochen vor dem Fenster und rechts und links sind die dunklen Vorhänge zusammengefaßt. Auf dem großen Felde, das in der Mitte offen bleibt, kann dann sehr gut ein einziges reiches und prachtvolles Ornament angebracht sein. Die Engländer hängen die Spitzenvorhänge hinter die dunklen und lassen nur die Bordüren hervortreten. Wir folgen entweder diesem Beispiele oder lassen die farbigen Vorhänge ganz hinweg. In diesem Fall, da die Vorhänge nunmehr gefaltet und gebrochen werden, sollte man sich auch auf ein einfaches Muster in etwas reicherer Bordüre beschränken. Die Maschine hat uns aber in den Stand gesetzt, hier großartige Verzierungen von ganzen Wäldern und Gärten hervorzubringen, und wir benützen diese Fähigkeit, ungeachtet wir durch die Art des Gebrauchs das Kunstwerk wieder zerstören.

Der Umstand, den ich angedeutet habe, daß die weißen Vorhänge die Härte des Ueberganges von der schweren, soliden Wand zur breiten Lichtmasse des Fensters doch nur ungenügend

aufheben, hat in den letzten Jahren französische Fabrikanten veranlaßt, in die weißen Spitzenvorhänge selbst Farbe hineinzubringen. Sie haben es in verschiedener Weise versucht, theils indem sie die Vorhänge mit einer breiten, farbigen Bordüre umziehen, theils indem sie weiße nnd farbige Streifen in senkrechter Schichtung miteinander abwechseln lassen, theils indem sie die Zeichnung selbst, die nach Weise der Franzosen bald ornamental bald figürlich ist, farbig unterlegen oder einnähen. Offenbar liegt hierin ein nachahmenswürdiger Fortschritt des Geschmacks, aber es sind doch einige Uebelstände, welche diesen Vorgang nicht ganz gelungen erscheinen lassen, denn sowie solche Vorhänge seitwärts aufgebunden und also in Falten gelegt werden, so wird dadurch in dem einen Falle das bedeutungsvolle Muster zerstört, im anderen machen die senkrechten und nunmehr schief gebrochenen Streifen eine nicht eben schöne Wirkung. Das Problem erscheint also noch nicht völlig gelöset.

Mit diesen Vorhängen, mit Stand- und Sitzmöbeln und ihren Decken sind so ziemlich die Hauptgegenstände des beweglichen Hausrathes berührt, und wir haben uns noch dem verschiedenen Charakter der Zimmer nach ihrer Bestimmung zuzuwenden. Vorher schicken wir einige Worte über gewisse Punkte der Anordnung vorauf, in welche Sitte und Mode eingreifen. So finden wir in Wien als eine sehr gewöhnliche Sitte das Sopha mit seinem Tische und der übrigen Garnitur an die Fensterwand zwischen die beiden Fenster gestellt. Oft mögen uns allerdings die zahlreichen Thüren, die

uns die drei anderen Seiten zerschneiden, der Ofen und der kolossale Flügel eine andere Wahl nicht übrig lassen, immer aber ist es der unbehaglichste und ungemüthlichste Platz, sowohl für den Anblick im Zimmer, wie für den Sitzenden, der sich den kalten Luftzug stets im Rücken weiß. Dazu zerstört es den einzigen vollkommen richtigen Platz für den Spiegel, zu dem der Weg verbaut ist.

Auch sonst sind wir mit dem Spiegel in Verlegenheit und nicht ohne Schuld der Sitte. Soll er überhaupt im Wohnzimmer seine Stelle haben, so wird doch auch hier seine Bestimmung keine andere sein als die, den Bewohner sich selber zu zeigen. Dazu ist es nöthig, daß der Spiegel im Dunkeln hängt, das Licht aber von vorn auf den Beschauer fällt, wie es auch an der sogenannten Fenster- oder Spiegelwand geschieht. Jeder andere Platz ist minder gut. Hat das Zimmer aber nur ein Fenster oder ist die Fensterwand zu schmal, so muß man selbstverständlich den zunächst vortheilhaften Platz zur Selbstbeschauung wählen. Die Sitte aber verpflanzt den Spiegel regelmäßig über das Sopha, wo immer auch sich dieses befinde, wie um der Befriedigung der Eitelkeit Hindernisse in den Weg zu legen, und noch dazu meistens nach der Länge, nicht nach der Höhe gehängt. Das macht den Eindruck, als ob der Beschauer sich auch liegend betrachten sollte. Nur wenn ein Kamin im Zimmer ist, dann erhält der Spiegel einen richtigen Platz darüber; dann gibt er die vor demselben befindlichen Kunstgegenstände von der Rückseite; man kann leicht vor ihn hintreten und sich selber

beleuchten, sowie er auch das Zimmer in angenehmer Perspective zeigt. Hängt der Spiegel der Fensterwand gegenüber, so ist nicht nur die Selbstbeschauung verfehlt, es macht auch den unangenehmen Eindruck, als ob das Zimmer auf zwei entgegengesetzten Seiten Fenster hätte.

Ferner übt auch die Sitte ihren Einfluß auf die künstlerische Haltung der Zimmer nach ihrer verschiedenen Bestimmung. Speisezimmer, Salon, Schlafzimmer, Herrenzimmer oder Bibliothek, sie machen allerdings ihre eigenen Anforderungen, die auch auf die künstlerische Ausstattung sich erstrecken, aber von der Mode wenigstens sollte dieselbe befreit sein. Wenn in England heute die Speisezimmer in der Regel roth tapeziert sind, so ist das einzig Sache der Mode. Es ist nicht einzusehen, warum nicht eine andere Farbe denselben Dienst leisten sollte.

Das Speisezimmer verlangt eine durchaus ruhige Wand, denn das Interesse concentrirt sich auf die Mitte, auf den Speisetisch und seine Gäste, wozu die Wand den Hintergrund bildet, wie der dunkle Grund für ein Portrait. Aus derselben Ursache ist ein einheitliches Licht nothwendig, denn bei so bestimmt gruppirter Staffage müssen wir fast wie bei der Composition eines Bildes zu Werke gehen. Für das Speisezimmer eignet sich am besten ein Raum, der in die Tiefe geht, mit einem einzigen großen Fenster an der Schmalseite. Dann sind an langer Tafel sämmtliche Personen, mit Ausnahme einer einzigen, in gleicher Weise beleuchtet. Mehrere Fenster oder gar Fenster auf verschiedenen Seiten geben zer-

streutes Licht und machen das Bild unruhig. Bei abendlicher Tafel ist am besten ein starkes Licht über der Mitte von oben herab, das allseitig gleich gut beleuchtet und niemanden unangenehm ist. Man muß natürlich darauf achten, daß der Kronleuchter im rechten Größenverhältnisse und in Gestalt und Material mit dem Zimmer in Harmonie stehe. Ein venetianischer Glaslustre kann von guter Wirkung sein, besser aber noch im dunklen, namentlich vertäfelten Speisezimmer ein Messinglustre in den eleganten Formen des sechszehnten Jahrhunderts. Unsere vergoldeten Bronze- oder unsere Krystalllustres eignen sich besser für den Salon. Bei langer Tafel können Seitenlichter auf dem Tische die Helligkeit vermehren helfen, sie müssen aber gleich dem Hauptlichte unter allen Umständen so hoch über den Augen sich befinden, daß ein jeder frei des Anderen Antlitz sehen kann. Das ist eine so einfache, selbstverständliche Regel und doch wird sie fort und fort vernachlässigt.

Da die Wand ruhig sein soll, so muß auch ihre Verzierung in gewisser Weise gedämpft sein. Freie historische Gemälde sind nicht am Platze, denn sie ergeben ein Bild im Bilde. Von vortrefflicher Wirkung aber sind alte Portraits in dunklem Rahmen, so daß schon aus künstlerischem Gesichtspunkt sich der Speisesaal, der ohnehin die Familie alltäglich versammelt, am besten als Stätte der großen Familienportraits eignet. Auch Stillleben, Frucht- und Blumenstücke, Jagd- und Thierstücke in der alten Weise gemalt, farbig und doch von trefflichem, gehaltenem Gesammtton sind für das Speise-

zimmer ein ganz vorzüglicher Schmuck, zumal ihre Gegenstände auch im Gedanken zur Bestimmung des Saales passen. Diese sollte man auch im Auge behalten, wenn man einen Theil der Wände frescoartig mit Malerei verzieren will. Schreckensscenen der griechischen Göttermythe oder gar die Geschichte des Argonautenzuges, die sich um die schauerlichste Ehe der Welt dreht, passen nicht in das Speisezimmer, überhaupt nicht in die Familienwohnung, und doch hat ein denkender Künstler unserer Zeit in Wien einen solchen Fehler nicht vermieden. Genuß und Vergnügen, Scenen heiterer Geselligkeit, Tanz und Musik, Jagd und Fischfang, das Landleben und die Jahreszeiten, das sind Gegenstände für das Speisezimmer, in welcher Form immer man sie darstellen möge, allegorisch, in Arabesken oder in genrehaften Bildern. Es möge hier poetisch und malerisch verherrlicht werden, was die Tafel an materiellem Genusse darbietet.

Der Charakter des Speisezimmers, das auf die Mitte concentrirte Interesse verlangt auch das Mobiliar prunklos oder wenigstens in einem ernsten Stile ornamentirt. Die Credenz, worüber wir schon gesprochen haben, bildet mit ihrem Schmuck das Hauptstück; das Uebrige beschränkt sich auf Tisch und Sessel, für welche letzteren die einfache Construction der späten Renaissance mit gerader Lehne durchaus angemessen ist. Die heutige Sitte verlangt sie hoch dem Sitzenden bis zur vollen Höhe des Kopfes; ein vernünftiger Grund dafür ist um so weniger einzusehen, als sie in dieser Gestalt der Bedienung nur hinderlich sein können.

Empfiehlt sich für das Speisezimmer eine ernste, gehaltene Ornamentation, die den Reichthum mehr in die Solidität, in die Gediegenheit des Stoffes und der Arbeit als in den glänzenden Schein setzt, so dürfte der Charakter des Herrenzimmers, des Studien- und Bibliothekzimmers geradezu Einfachheit sein. Es ist die Stätte der Arbeit, wo der Geist sich sammeln, sich zusammenfassen soll. Reiche, verschiedenartige Ornamentation würde die Gedanken ablenken und zerstreuen. Einfache, bequeme Sitze, gut construirte Schränke und Kasten von dunklem oder schwarzem Holze ohne viel Ornamentation, ein farbiger Teppich mit gleichgültigem Muster, eine dunkle, ruhige Wand, dazu ein paar edle Kunstwerke in Plastik oder in Gemälden, das scheinen die Erfordernisse zu sein, mit denen hier der Aesthetik genügt wird. Im Gegensatze dazu verlangt das Schlafzimmer eher eine heitere Decoration; sie darf nicht dunkel sein, aber ebensowenig licht. In Bezug auf Helligkeit und Ton empfiehlt sich die mittlere Haltung. In jedem Falle muß Ruhe herrschen, aber eine heitere Ruhe, bei der angenehme Töne zu einer milden, man möchte sagen, dämmernden Harmonie, zu einer warmen Zwielichtstimmung zusammenfließen. Nichts darf vortreten, nichts stören, nichts sich vorlaut bemerklich machen.

Dagegen mag man denn im Salon entfalten, was man an Glanz und Pracht, an elegantem Scheine zur Repräsentation des Hauses für nöthig hält. Der Salon ist die Stätte der Geselligkeit, die Stätte für den Verkehr der Familie mit der Außenwelt; mag sich darum auch hier

das Haus, wo es repräsentirt ist, von seiner glänzendsten Seite zeigen. Der Salon ist in seiner Eigenthümlichkeit durchaus der Gegensatz des Speisezimmers. Hier die Concentration des Interesses, des Lichtes, der Gesellschaft, zu der alles Uebrige sich als Hintergrund verhält. Das Licht in der Mitte, die Gesichter alle von vorn beleuchtet, der dunkle Hintergrund, von dem sie sich malerisch abheben, das schafft den ganzen Raum mit seiner Gesellschaft zu einem Bilde mit concentrirtem Licht im Stil eines Rembrandt, und das ist eben der Gesichtspunkt, von dem man bei der Anlage und Decoration eines Speisezimmers ausgehen sollte. Dagegen liegt der Charakter des Salons gerade im Zerstreuten: die Gesellschaft in Gruppen zerstreut, die Möbel desgleichen, das Licht über den Raum hin an verschiedene Stellen vertheilt. Dazu bringt es die moderne Sitte mit sich, daß sich die Gesellschaft in Freiheit hin und her bewegt, die Bilder wechseln, die Gruppen sich auflösen und wieder anders zusammentreten, und gerade in dieser Freiheit und Beweglichkeit liegt eine Eigenthümlichkeit, ein Reiz unseres gesellschaftlichen Lebens. Schon darum ist es unmöglich, aus dem Salon ein Gesammtbild mit geschlossener künstlerischer Haltung, mit einheitlicher Beleuchtung, mit Abwägung von Licht und Schatten zu machen. Die Lichter fallen bald von vorn, bald seitwärts, oder von rückwärts auf Köpfe und Figuren. Das ist freilich kein Vortheil, allein es steht nicht zu ändern, wir müssen das Bild eben als ein reiches, bewegtes und wechselndes betrachten. So duldet auch die Scene selbst im

Hintergrund Glanz und Pracht, die Wände können lebhafter und farbiger sein, der Plafond mag alle decorative Kunst entfalten. Auf Möbeln und Vorhängen ist die glänzende Seide am Platz, welche das Licht zurückstrahlt, weniger aber der Sammet, der es in seine Tiefen einsaugt und schwarzdunkle Flächen darbietet, die nur zu oft wie Löcher aussehen. Kunstgegenstände aller Art, Statuen, Statuetten, Büsten in den Ecken und auf Consolen, moderne Bilder mit ihrem lebhafteren, bunteren Colorit, Prachtbände und Kupferwerke auf den Tischen, all das vermag in der glänzenden Mannigfaltigkeit seine Stelle zu finden. Ein solcher Reichthum des Schmuckes und der Ausstattung ist gewissermaßen nothwendig und nicht bloß um zu zeigen, daß der Salon, die neutrale Stätte der modernen Bildung, auch auf der Höhe derselben sei. Leere Tische, nackte Wände, kahle Flächen sind nirgends so unerträglich wie im Salon, wo die Kälte des Raumes der Wärme des Empfangs widerstreitet, wo das Gespräch, tausend Dinge berührend, überall nach äußerer Anregung sucht.

Aber das ist auch nothwendig, ein harmonisch ordnender Geist muß über dieser Mannigfaltigkeit, über dem Reichthum der Gegenstände und des Schmuckes schweben. Das Detail soll für sich ein jedes edel und schön sein; die Einzelheiten mögen zu Gruppen vereinigt werden, die Gruppen, wie ungleich in sich, doch im Gleichgewicht stehen; das Bedeutungsvolle überwiege und herrsche vor, das Unbedeutendere ordne sich unter und füge sich in die Symmetrie;

Dinge, die in ihrem Hell oder Dunkel oder in Farben hart und dissonirend neben einander stehen würden, sind zu trennen und ein vermittelndes Glied einzuschieben. Die Möbel, ebenfalls zu Gruppen geordnet, seien so über den Raum hin vertheilt, daß sich Sammelpunkte zum Gespräche bilden, daß aber auch nicht die eine Seite des Zimmers leer, die andere überfüllt erscheine. Hier hört alle Einwirkung des Künstlers auf und die Sache steht einzig und allein bei der Herrin des Salons. Hier ist die Schlußarbeit; hier muß sie ihren eigenen Geschmack walten lassen und zeigen, daß sie nicht bloß geistig, daß sie auch ästhetisch, mit künstlerischem Tacte den Salon beherrsche.

Hiermit sind wir auf das zurückgekommen, was wir schon oben im Anfang der Erörterungen als ein bedeutendes Moment hinstellten, zum Recht und zur Pflicht der Individualität. Allerdings haben wir gesehen, daß es Gesetze und wohlbegründete Gesetze sind, welche uns leiten müssen, wenn wir unsere Wohnung mit künstlerischer Harmonie, wenn wir sie, kurz gesagt, geschmackvoll verzieren und einrichten wollen. Aber sie lassen unserem Belieben einen weiten Spielraum, ja sie befreien uns nicht von der Schwierigkeit der Wahl. Während die Mode, welcher aller Geschmack und alle Kunst gleichgültig sind, uns keine Wahl übrig läßt und uns Dinge vorschreibt, die uns nicht gefallen, die wider unser Wissen und unser Schönheitsgefühl sind, veranlassen uns die Gesetze selbst Künstler wenigstens in der Wahl zu sein. Sie setzen uns in den Stand unsere Neigungen zu befriedigen, der

Wohnung unseren Charakter aufzudrücken, sie legen uns aber auch die Verantwortung auf. Wir sollten diese Verantwortung nicht scheuen und unbekümmert um die Mode, die uns morgen schon zum Widerwillen macht, was sie heute bringt, unbekümmert um das, was die Leute dazu meinen und sagen, unsere eigenen Ideen, unsere Ideale von Wohnräumen nach Maßgabe unserer Kräfte auf Grundlage künstlerischer Beobachtungen und Erfahrungen, auf Grundlage der in der Natur der Dinge liegenden Gesetze, in Ausführung zu bringen trachten. In dieser Weise vorgehend, brauchen wir nicht zu fürchten, daß wir des Zieles verfehlen. Es gehört freilich, bis wir uns selber klar werden, eine lange und liebevolle Beschäftigung mit dem Gegenstande dazu, aber diese Beschäftigung selbst ist für's Leben, sie wird uns zur Unterhaltung, zum Vergnügen, und die kleine Welt, die wir uns selbst geschaffen haben, die uns das Dasein dankt, wird uns zur beständigen Freude. Es gehört dazu, daß wir das, was wir in uns tragen, auch äußerlich zum Ausdruck bringen, daß wir die Harmonie in uns auch über die Dinge um uns ausgießen und sie damit verklären, daß wir dem Worte Rückerts folgen, der uns ermahnt:

Wirf alle Poesie zusammen
Als Brennstoff in des Herdes Flammen.

Belebung unseres Charakter aufzudrücken; sie legen uns aber auch die Verantwortung auf. Wir sollen diese Verantwortung nicht scheuen und unbekümmert um die Mode, die uns morgen schon zum Widerwillen macht, was sie heute bringt, unbekümmert um das, was die Leute dazu meinen und sagen, unsere eigenen Ideen, unsere Ideale von Wohnräumen nach Maßgabe unserer Kräfte auf Grundlage künstlerischer Beobachtungen und Erfahrungen, auf Grundlage des in der Natur der Dinge liegenden Wesens zur Ausführung zu bringen trachten. In dieser Weise vorgehend, brauchen wir nicht zu fürchten, daß wir das Ziel verfehlen. Es gehört freilich, bis wir uns selber klar werden, eine lange und liebevolle Beschäftigung mit dem Gegenstande dazu, aber diese Beschäftigung selbst ist fürs Leben, sie wird uns zur Unterhaltung, zum Vergnügen, und die kleine Welt, die wir uns selbst geschaffen haben, die uns das Dasein [illegible], wird uns zur beständigen Freude. Es gehört dazu, daß wir das, was wir in uns tragen, auch äußerlich zum Ausdruck bringen, daß wir die Harmonie in uns auch über die Dinge um uns ausgießen und sie damit verklären, daß wir dem Worte Rückerts folgen, der uns ermahnt:

Wirf alle Poesie zusammen
[illegible] alle Traulichkeit in des Herzens Flammen.

IX.

Die künstlerische Ausstattung von Tisch und Tafel.

IX.

Die künstlerische Ausstattung von Tisch und Tafel.

Was dem Auge zunächst in der Wohnung sichtbar wird und den künstlerischen Gesammteindruck bedingt, das sind Wände, Decke, Fußboden und Mobiliar. Es ist aber noch ein Theil des Hausrathes, der nur zeitweilig zur Geltung kommt, auf dessen Schmuck und Wirkung wir aber ein bedeutendes Gewicht zu legen haben. Das ist die Ausstattung des Tisches, vor allem der Speisetafel, nämlich Decken und Leinzeug, das Geschirr von Faience, Porzellan und Glas, das Metallgeräth und die Tafelaufsätze. Sie sind ein nothwendiger Theil der „Kunst im Hause".

Das alles sind gar verschiedene Dinge. Dennoch aber sollten sie nicht vereinzelt betrachtet, nicht ohne Rücksicht auf einander geschaffen oder gewählt werden, da sie doch schließlich als Ganzes zum Schlußeffect, zur gedeckten Tafel, zusammentreten. Auch soll es uns anmuthen wie ein harmonisches Kunstwerk. Diesen Gesichtspunkt aber haben wir verloren. Fabrikant und Käufer haben nur das Einzelne im Auge, und dadurch ist es gekommen, daß zuletzt die Tafel nichts

als Weiß dem Auge darbot und der Koch am Ende der einzige war, der mit seiner für einen anderen Geschmack berechneten Kunst Farbe in das eintönige Bild hineinzubringen hatte.

Allerdings hat jede Art von Gegenständen gemäß ihrem Materiale und ihrer Bestimmung wieder ihre eigenen Gesetze, aber sie müssen mit dem Ganzen in Einklang gebracht werden. In unserer modernen Willkür verletzen wir auch diese besonderen Gesetze. So begeht man bei den Tischdecken, die wir zuerst besprechen wollen, gemeiniglich den Fehler, daß man zuviel Nachdruck auf die Ornamentation der Mitte legt und sie mit einem großen, durch Zeichnung und Farbencontraste stark in die Augen fallenden Muster bedeckt. Das erscheint auf den ersten Blick ganz natürlich und sachgemäß, da sich ja dieses Feld unter dem Auge ausbreitet, aber man bedenkt nicht, daß nach der heutigen Haus- und Salonsitte der Tisch eine Menge verschiedener Gegenstände zu tragen hat, die einen ruhigen, harmonischen Grund verlangen. Jenes contrastenreiche Muster also, durch die Gegenstände darauf zum Theil verdeckt, zerstückelt, gebrochen, kann nur unruhige und zerstörende, aber nicht verschönernde Wirkung üben.

Es ist daher bei weitem vorzuziehen, bei allen Tischdecken den ornamentalen Nachdruck auf denjenigen Theil zu legen, der über den Rand des Tisches herüberfällt, folglich auf eine breite und reiche Bordüre. Für den ganzen Flächenraum der Mitte wird in den meisten Fällen ein leichtes,

regelmäßig darüber hingestreutes Muster genügen, oder man kann auch dieses ganz entbehren, zumal auf unseren Salontischen, die ja der Gegenstände so mancherlei in bunter, zufälliger Wahl zu tragen haben. In diesem Falle darf aber die Farbe der Decke nie zu dunkel sein, es sei denn, daß überhaupt Möbel und Wände selber durch ihren Ton dieses verlangen. Sonst erscheint der Tisch, zumal mit schwarzer oder schwarzbrauner Decke entweder wie ein Sarg, oder wie ein Loch, in dessen Dunkel man hineinsieht. Decken dieser Art mit einfachem Grunde und breiter, farbiger, orientalisirender Bordüre finden sich in den schönsten Mustern zahlreich auf den Genrebildern niederländischer und holländischer Maler, müssen also damals, da sie offenbar nach der Natur gemalt sind, sehr in Mode gewesen sein. Die modernen Teppichzeichner finden hier eine treffliche Quelle des Studiums und der Nachahmung.

Ein anderes, ebenfalls richtiges Prinzip befolgt eine gewisse Art orientalischer, aus Persien stammender Tischdecken, die nicht selten zu uns kommen und vielfach unsere Salontische zieren. Sie sind in reicher, regelmäßiger Musterung mosaikartig aus kleinen, farbigen Tuchflecken zusammengesetzt und in allen zahlreichen Nähten weiß tambourirt. Diese Art widerspricht scheinbar unserem Prinzip, aber eben nur scheinbar, denn die überaus reiche und verschlungene Zeichnung und die Menge und Kleinheit der vielfarbigen Stücke bewirken, daß das Muster selbst gar nicht zur Wirkung kommt, sondern die ganze Oberfläche nur einen allgemein farbigen, gemischt

bunten, in sich harmonischen Eindruck macht, worauf denn dies und jenes ohne Schädigung gelegt oder gestellt werden kann. Im Gegensatze zu dieser über und über verzierten Mitte ist die Bordüre, welche über den Rand des Tisches herabfallen soll, einfach gehalten und wirkt als Contrast durch die bloße Farbe des Grundes, in welche sich zartes Ornament wie herabhängende Posamentirarbeit nur hier und da hineinsenkt. Diese Art haben die französischen Druckfabriken im Prinzip mit vielem Glücke seit einigen Jahren nachgeahmt, indem sie ähnliche reichfarbige Muster, deren geometrische Grundformen sie auch mit indischer Blumenmusterung ausfüllen, auf einen flockigen, rauhen, aber doch weichen und biegsamen Stoff aufdrucken, den man Bourette nennt und der aus den Abfällen der Seide gewebt wird. Diese orientalisirenden Decken, durch Schönheit und Billigkeit ausgezeichnet, sind sehr zu empfehlen.

Die Indier legen bei ihren schön gestickten Tischdecken wieder den meisten Werth auf eine reiche, in die Augen fallende Bordüre. So machen es auch großentheils die Chinesen, deren gestickte seidene Decken nicht selten, was die Farben betrifft, eine überaus glänzende und prachtvolle Wirkung machen. Aber diese Decken leiden wieder an der Barockheit der Zeichnung, an der unsystematischen, unregelmäßigen Verwendung allerlei figürlicher Scenen, die nicht selten grade auf dem Kopfe oder sonst in die Quere zu stehen kommen. Will man bei Tischdecken Figuren in der Ornamentation anbringen, so muß man ihre Stellung wohl bedenken und sie

so stilisirt, flach, silhouettenartig behandeln, daß sie nichts weiter sind als reines Ornament.

Wenn die mittelalterlichen Damen oder vielmehr die des sechszehnten Jahrhunderts, deren Arbeiten ich zunächst im Auge habe, für ihren Hausbedarf Tischdecken stickten, so pflegten sie auch darauf allerlei figürliche Scenen anzubringen. Es waren diese Arbeiten zumeist größere oder kleinere Leinwandtücher, auf welche die Verzierung mit Seide oder Wolle, zuweilen auch mit gefärbten Leinenfäden hervorgebracht wurde. Die Gegenstände, die sie wählten, waren genrehaften Inhalts, Liebesscenen aus dem Leben gegriffen oder der Geschichte und der Sage entnommen, aber im Zeitcostüm gehalten, innerhalb laubiger Ornamente und mit Spruchbändern versehen, die einige Verse enthielten oder ein Stück von der Conversation der dargestellten Personen. Die Ausführung war bescheiden genug, meist nur in farbigen Contouren. Sodann finden wir wohl noch in oftmals guter Erhaltung andere Tisch- und Handtücher aus dem sechszehnten Jahrhundert, in welche reiche Bordüren in spitzenartigen Ornamenten mit Roth eingenäht sind.

Beide Arten ließen sich auch wohl in der Damastweberei mit Vortheil ausführen, und in der That hat auch schon das spätere Mittelalter den Versuch gemacht, Farbe durch die Weberei in die Leinendecken hineinzubringen, indem man dieselben mit blauen Streifen, die meist Thierbilder und Ornamente enthielten, durchzog. Auch hat man noch im siebenzehnten und achtzehnten Jahrhundert allerlei farbige

Ornamente und Scenerien in die Leinwanddecken eingewebt, alles in mehr contourirender Weise, so daß der Effect ein sehr feiner war. Heute aber ist man, abgesehen von den bunten s. g. Kaffeetüchern, deren Verzierung so schlecht ist, daß sie für die Kunst gar nicht mehr in Frage kommt, heute ist man von aller farbigen Verzierung der Leinendamastweberei abgegangen. Das eigenthümlich kühle Weiß der Leinwand ist in seiner allerdings schätzenswerthen Sauberkeit als einzige Freude und Stolz der Hausfrau übrig geblieben, denn die Ornamentation kann mit dem Mittel, das ihr zu Gebote steht, nicht zur Geltung gelangen. Selbst Wappen, Namenszüge und andere Merkzeichen werden nur noch weiß eingestickt.

Jenes Mittel besteht in nichts als in den abwechselnd glänzenden oder matten Partien, wie sie die Technik der Damastweberei hervorruft, gewiß ein sehr bescheidenes Mittel, das noch dazu seine Zeichnung nur dann sichtbar macht, wenn man sie unter gewissem Lichte betrachtet. Dafür sind allerdings reichere ornamentale Compositionen oder gar figürliche Scenen so gut wie Verschwendung, da sie ja doch nicht zur Wirkung kommen, wenn wir auch den Umstand übersehen wollen, daß sie schließlich unter dem Speisegeräth verdeckt werden. Dennoch hat man unter französischem Vorgange dergleichen in neuerer Zeit versucht und selbst religiöse Darstellungen im Leinendamast ausführen zu müssen geglaubt. Aber es lassen sich nicht einmal die naturalistischen Pflanzen- und Blumenornamente, wie sie unsere Gegenwart liebt, mit

einigem Vortheil zu dieser Decoration verwenden, denn sie entbehren der Farbe oder des Schattens, der sie hebt, und da sie immer nur stückweise gesehen werden, so sind sie bei der Unregelmäßigkeit ihrer Zeichnung oftmals ganz unverständlich.

Es erscheint daher als das Beste und Angemessenste, die Ornamentation des weißen leinenen Tischzeuges durchaus flach und silhouettenartig, sodann einfach und regelmäßig zu halten, so daß derjenige Theil, welcher gesehen wird, einen guten und richtigen Effect bildet. Endlich ist der Hauptnachdruck auf die Bordüre zu legen, die ja allein zur ungebrochenen Wirkung übrig bleibt, da das Mittelfeld vom Tafelaufsatz und dem Speisegeräth eingenommen wird.

Es erhebt sich aber die Frage, da wir überhaupt in unseren Wohnungen wieder Werth auf die Farbe legen, ob wir nicht auch bei dem Tischzeug, bei Decken und Servietten, wieder zu ihr zurückkehren sollen. Es widerstrebt unserem ästhetischen Gefühl eine so große Fläche so gut wie unverziert zu lassen, und wollen wir auch darauf Rücksicht nehmen, daß das Mittelfeld in einer Weise benützt wird, welche die Ornamentation nicht zur Wirkung kommen läßt, so bleibt uns doch die breite, über den Tischrand herabhängende Bordüre übrig. Diese scheint umsomehr farbiges Ornament zu fordern, als sie zwischen Tafelgeräth und dunklen Stühlen einen harten Abschnitt bildet. Wir vermissen hier einen künstlerischen Uebergang.

Die farbige Ornamentation aber, die hier einzutreten hätte, kann jedoch aus verschiedenen Gründen auch nur eine gemäßigte sein. Zum ersten müssen die Farben ächt und solide sein, um das oftmalige Waschen ertragen zu können, und es sind wenige nur, die sich in dieser Weise mit Leinwand verbinden. Namentlich sind es Roth und Blau, von denen aber das letztere sich ästhetisch am besten mit dem kühlen Weiß vertragen würde. Sodann duldet die weiße Fläche keine schwere Ornamentation, weil sie einen zu harten Contrast bilden würde; diese muß also in gewisser Weise zart gehalten sein und es muß mit der Farbe gespart werden. Endlich ist es auch die Technik der Damastweberei selbst, welche der Decoration gewisse Gränzen setzt, namentlich in den Ecken.

In der angedeuteten Weise sind es die Franzosen, welche neuerdings Versuche gemacht haben, indem sie weiße Tischdecken, Servietten und Handtücher mit rothen, blauen und gelben Bordüren umzogen, Versuche, die nicht mißlungen waren, wie uns verschiedenartige Beispiele überzeugten. Andere höchst interessante Gegenstände dieser Art hat eine Fabrik zu Tabarz in Thüringen geliefert, indem sie, einer alten ererbten Tradition folgend, die weiße Fläche mit rothen und schwarzen, klein geschachten Streifen, zwischen welche Sprüche eingelegt sind, in höchst stilgerechter Weise durchzieht. Der Effect ist überraschend gut. Aehnliche Gewebe kennt die schwedische Hausindustrie in den Dörfern der Provinz Halland.

Dasselbe Schicksal, welches das Leinzeug gehabt hat, nämlich fort und fort farbloser zu werden, hat auch das Por-

zellangeschirr gehabt, soweit es für Tisch und Tafel bestimmt war, obwohl man jetzt bereits sich der Decoration wieder zuwendet. Es war fast dahin gekommen, daß man bis auf den Namenszug und einen Goldstreif selbst in königlichen Palästen aller Verzierung entsagte und bloß noch auf die Feinheit des Stoffes Werth legte. Dieses Genügen an dem Bewußtsein des bloß materiellen Werthes ist, bei Licht betrachtet, eigentlich schon ein Stück Barbarei, wenn auch hier bei dem Porzellan der feine Stoff gefälliger erscheint als der gröbere. Aber man hatte das Porzellangeschirr nicht bloß von aller Verzierung leer gelassen, man hatte ihm auch absichtlich nach vielen und langen Versuchen die Farbe genommen, die ihm eigen war und die das orientalische Porzellan noch heute meistens bewahrt, den bläulichen oder grünlichen Ton. Man war dahin gelangt, es vollkommen milchweiß herzustellen, als ob in der decorativen Kunst das Farblose einen größeren Werth hätte als das Farbige!

In jüngster Zeit fühlt man aber wieder, wie bereits angedeutet, das Mißliche der vollen Farblosigkeit. Man fühlt, daß ein weißes Geschirr am Ende gar keine Decoration ist, daß es sich nicht abhebt von der weißen Decke, die Tafel also, statt festlich, nur öde und leer erscheint. Die wieder erwachte Lust an feineren und geschmackvolleren Werken der Kunstindustrie hat auch das Vergnügen an einem reich decorirten Tafelgeschirr wieder hervorgerufen, ja so sehr, daß ihr das Porzellan selbst nicht mehr zu genügen scheint und Stoff und Decoration fast in die gleiche Mißachtung gefallen

sind. Die Mode — denn zum großen Theil ist es in der That nur Mode, — hat die alten einstmals vom Porzellan verdrängten Faiencen, die nur dort noch in Gebrauch waren, wo der Fabrication und der Einführung des Porzellans Schwierigkeiten im Wege standen, wieder auf Tisch und Tafel zurückgebracht und mit dem Porzellan in Concurrenz gesetzt.

Bisher bezog sich diese Concurrenz nur auf ein gewisses Luxusgeschirr, das mehr zur Decoration der Tafel und der Credenz diente, als auf das wirkliche, dem Gebrauche dienende Speisegeräth. In ganz jüngster Zeit benützt man aber in Paris, und zwar in Kreisen, welche auf die höchste Kunstbildung Anspruch machen, die Faience auch zu gewöhnlichen Tellern und Schüsseln, insbesondere für den Frühstücktisch, nicht in veredelter Gestalt, sondern mit scheinbar roher, in der That aber manierirter, affectirt schlechter Malerei bedeckt als sogenannte Bauernfaience. Es kann dies, wie in der Natur der Sache liegt, nur eine der gewöhnlichen französischen Capricen und Modelaunen sein, die vorübergehender Art ist.

Denn das Porzellan, sollte es selbst künstlerisch in einer Beziehung der Faience nachstehen, besitzt stofflich und praktisch solche Vorzüge, welche nicht gestatten, daß es jemals auf die Dauer durch ein schlechteres Material, wie das irdene, weiß glasirte Geschirr, verdrängt werden könnte. Im Gegentheil, diese Vorzüge sind es gewesen, welche vor zwei bis drei Jahrhunderten die alte Majolica zwangen ihren Charakter aufzugeben und den neuen, aus China und Japan

durch die Holländer und Portugiesen eingeführten Stoff nachzuahmen und durch die Annahme der weißen Glasur sich ihm möglichst ähnlich zu machen. Diese Vorzüge sind es gewesen, welche, als das europäische Porzellan in Sachsen selbstständig erfunden wurde und sich über die europäischen Länder verbreitete, veranlaßt haben, daß das Porzellan überall, wo es hinkam, die weißglasirten Faiencen verdrängte. Und nun will man mit demselben alten Faiencegeschirr, welches doch nur durch die Imitation des Porzellans entstanden ist, ohne es an Güte zu erreichen, und noch dazu in plumpen Formen mit roher Bemalung, die Originale, die ihm an Feinheit, Leichtigkeit, Eleganz, Reinlichkeit, Solidität soweit voranstehen, wieder bekämpfen! Der Versuch wird sich durch sich selber richten.

Dort, wo nach Landesart und Landesfabrication das Porzellangeschirr im Gebrauch ist, dort die weißglasirten Faiencen aufzunehmen, ist gar kein Grund vorhanden. Dagegen hat die Imitation der älteren farbigen Faiencen, der Majoliken und der Töpferarbeiten von Palissy oder Hirschvogel allerdings einen Sinn, denn diese gewähren in ihrem kräftigen, männlichen, satten Colorit eine decorative Wirkung, welche das elegante und feine Porzellan nicht erreichen kann, ohne hart und trocken, d. h. unkünstlerisch zu werden. Für die reine Zierde der Tafel, für Fruchtschalen, Blumengefäße, Tafelaufsätze, Wasserkrüge und dergleichen ist diese Art Faience mit großem Vortheil zu verwerthen und ihre Wiederbelebung in freier Weise ist als Gewinn zu erachten. Hier

ist es nicht allein der malerische Vorzug, der farbige Reiz, welcher sie empfiehlt, sondern es sprechen auch für sie die Formen ihrer Muster aus dem sechszehnten Jahrhundert, aus der guten Zeit der Renaissance, welche nur veredelnd auch auf die Formen des Porzellangeschirrs zurückwirken können, das dieser formellen Veredlung so dringend bedarf.

Die Formen des Porzellangeschirrs, um davon zuerst zu reden, stehen vielfach noch heute unter dem Einfluß ihres Ursprunges, unter dem Einfluß der chinesischen Formen, was allerdings mehr vom Thee- und Kaffeegeschirr als vom eigentlichen Speisegeräthe gilt. Das Barocke, wie es gewöhnlich die chinesischen Formen charakterisirt, hat allerdings unser Thee- und Kaffeegeschirr wenigstens für unser Auge im Laufe der Zeiten und besonders im Durchgange durch das Rococo und die gräcisirende Periode des Empire abgestreift, aber es ist ihm eine andere Seite der chinesischen Gefäße geblieben, das Kurze, Gedrungene, Dickleibige. Es ist, als ob sich in diesen Formen die kleine, kurznackige, zum Runden und Gedrängten neigende mongolische Raçe abspiegelte, während die edlen, schlanker sich erhebenden griechischen Gefäße auch an den edleren, höheren und schlankeren Wuchs der griechischen Menschengestalten erinnern.

Trotzdem überraschen die ächten chinesischen Formen, wenn auch nicht gerade durch Schönheit, doch durch den Reiz einer naiven, kecken Composition und durch die unmittelbar sich aufdrängende Ueberzeugung von ihrer Zweckgemäßheit. Dieser Reiz des Frischen und Originellen ist natürlich den

europäischen Formen, die unter ihrem Einfluß entstanden sind, verloren gegangen und zumeist ist ihnen nur das Plumpe und Gedrungene geblieben. So wie sie heute in den meisten Fällen sind, bedürfen sie entschieden einer Veredlung nach dem modernen Stilgefühl. Das Rococo hatte sie nur noch willkürlicher gemacht, als sie in den bizarren Formen der Chinesen gewesen waren. Energischer hatte der antikisirende Stil des französischen Kaiserreichs an ihnen herumgemodelt, aber er hatte doch nicht gewagt, griechische Gefäßformen unmittelbar an die Stelle der überlieferten zu setzen. Diese Verquickung griechischer Formen aber mit den ursprünglich chinesischen Gestalten unserer Tassen, Schalen, Kaffeekannen und Theetöpfe hat nur in sehr seltenen Fällen zu erfreulichen Resultaten geführt. Wenn wir das Theegeschirr der Sèvresfabrik aus der napoleonischen Zeit mustern, so sehen wir den verschiedenartigsten Versuchen, die griechischen großen Urnen, die Amphoren und Mischkrüge in kleine handliche Tassen zu verwandeln, eine gelinde Verzweiflung an. Insbesondere sind es die Doppelhenkel, welche, bald oben bald unten angesetzt, Schwierigkeiten bieten und sich durchaus nicht in eine praktisch bequeme Handhabe wollen umgestalten lassen. Es ließ sich darum auch die Wiener Fabrik, welche zu jener Zeit eine sehr hohe und originelle Stellung einnahm, weit weniger auf die Gräcisirung der Formen ein; sie nahm ihnen nur ihren chinesischen oder rococoartigen Charakter und setzte an die Stelle der geschweiften oder bizarren Linien fast nur grade oder gradgebrochene, freilich nicht ohne die Formen bedeutend

zu versteifen. Dafür legte sie allen Nachdruck auf die Schönheit der Malerei, auf den Reiz gemalter Ornamente, für welche sie sich die Formen bequem machte.

Dieser Vorgang hat gezeigt, daß wir auch heute schwerlich zum Ziele kommen würden, wenn wir die griechischen Gefäßformen, so wie sie sind oder mit möglichst wenigen Abänderungen, auf unser Kaffee- und Theegeschirr übertragen wollten. Wir können nur das griechische Formgefühl in diesen Dingen brauchen; wir müssen an unseren Grundgestalten festhalten, aber ihnen Schönheit, gute Linien, organische Bildung, wohlgestaltete Henkel geben, kurzum sie veredeln, ohne ihren Charakter, der doch eine eigene und reiche Art von Formen umfaßt, zu opfern. Nach dieser Seite liefert uns auch schon die moderne Porzellanfabrication manche höchst erfreuliche Erscheinungen.

Läßt das heutige Thee- und Kaffeegeschirr noch seinen chinesisch-japanischen Ursprung nicht verkennen, so sind dagegen die Formen des eigentlichen Speisegeschirrs vielmehr vom Rococo beherrscht. Die Ursache liegt darin, daß wir hier eine regelrechte Entwicklung haben, anknüpfend an die vorausgehenden Epochen, vollkommen parallel den stilistischen Wandlungen der neueren Kunstgeschichte. Kaffee- und Theegeschirr haben keinen Berührungspunkt mit unserer Vergangenheit, weil mit ihnen erst der Gebrauch von Kaffee und Thee eingeführt wurde. Die Formen unseres Speisegeschirrs aber kann man auf die Majoliken des sechszehnten Jahrhunderts zurückführen. Das Kunstgefühl der Rococozeit

hat freilich große und willkürliche Veränderungen mit ihnen vorgenommen. Die Majolikenformen stehen noch alle naturgemäß unter dem Einfluß der Töpferscheibe, und daher herrschen bei ihnen durchaus die kreisrunden Formen und Linien vor, wie es in der Ordnung ist. Grade dieses Regelrechte aber widerstrebte dem Rococo, dessen Wesen in dem Willkürlichen und Launenhaften, in der Abweichung von der Natur besteht. Das Rococo vermied daher emsig die ungebrochene Kreislinie, zog die tiefen Gefäße, wie die Suppenschüsseln und die Saucièren, in ovale Länge und nicht bloß das, sondern bog die Seiten derselben wieder doppelt einwärts oder schweifte sie in ganz unregelmäßige Form, indem es sie willkürlich hier einwärts, dort auswärts krümmte. Nicht zufrieden damit, bildete es auch dreieckige, viereckige, fünfeckige Schüsseln, reine Schöpfungen der modellirenden Plastik ohne Mitwirkung der Töpferscheibe, oder es gab ihnen die Gestalt von kohlartig vertieften Blättern oder erfand sonst beliebige Formen, wie sie die Laune eingab, ohne Rücksicht auf Gebrauch und Entstehung. Bei den flachen Tellern, bei denen eine gleiche Willkür aus praktischen Gründen nicht wohl statthaft war, wurde vorzugsweise der breite Rand verändert; er wurde sechseckig mit geschweiften Linien, seine Fläche wurde plastisch bewegt und mit leichtem Relief versehen, was natürlich die ornamentale Malerei in gewisser Weise beschränkte. Die Henkel und Handhaben der Gefäße waren gewöhnlich nichts weiter als ein Stück verschnörkelten Rococoornamentes oder

eine beliebig angesetzte Blume oder Frucht, auf deren zierliche plastische Darstellung jene Periode ein sehr großes Gewicht legte.

Wenn wir mit dieser Schilderung die Formen unseres heutigen Speisegeschirrs vergleichen, so werden wir finden, daß noch sehr vieles davon übrig geblieben und daß von dem Einfluß der gräcisirenden Periode des Empire, welcher einst die Rococoformen zurückdrängte, gar nichts zu spüren ist. Mit der Restauration ist auch hier das Rococo zurückgekommen, freilich in abgeschwächter Gestalt und darum des Reizes, den originelle und kecke, wenn auch unwahre Einfälle sonst haben, völlig entkleidet. Wir sehen also leicht, wo hier die bessernde Hand anzulegen ist. Wir müssen, wo nicht der Gebrauch eine längliche Form vorschreibt, zu den der Töpferscheibe gemäßen, also kreisrunden Formen zurückkehren; wir müssen die willkürlich geschweiften Linien mit allem Reliefornament, was das Rococo übrig gelassen, aufgeben und müssen namentlich bei den Tellern statt des eingebogenen, eingezahnten oder eingezackten äußeren Randes die schlichte Kreislinie wieder einführen. Verlieren wir dadurch einige Formen, an denen aber, da sie doch nur Spielerei sind, im Grunde nicht viel zu verlieren ist, so gewinnen wir wieder größere Freiheit für die malerische Verzierung, welche durch die Rococoform in ihrer Entwicklung vielfach beschränkt worden. Und die malerische Verzierung ist hier, da der praktische Gebrauch durchweg glatte Oberflächen fordert, von ungleich größerer Bedeutung als der plastische.

Jedoch, wenn wir hier der Malerei Schranken hinwegräumen, so müssen wir andrerseits wieder ihre Gränzen betonen, die in der Gegenwart von unseren Porzellanmalern nur zu sehr überschritten werden. Diese Gränzen beziehen sich sowohl auf die Art der malerischen Gegenstände, wie auf die Anwendung der Malerei mit Bezug auf die Gestaltung des Geräthes und seinen Gebrauch.

Mustern wir in ersterer Beziehung, was die Gegenstände betrifft, die Majoliken des sechszehnten Jahrhunderts, so wird uns der erste Eindruck glauben machen, als ob das ganze Gebiet der Malerei allumfassend auch auf ihnen zur Darstellung gekommen sei. Alsbald werden wir uns aber überzeugen müssen, daß auf jenen Gegenständen, die zum profanen Gebrauche bestimmt waren, sei es nun als wirkliches Speisegeräth oder als Prunkgefäße für die Schaukästen, auch nicht ein einziger wirklich religiöser Gegenstand vorkommt, wenn wir nicht etwa geschichtliche Darstellungen des alten Testaments dahin rechnen wollen. Ganz offenbar hat hier das Gefühl, daß das Heilige nicht entweiht werden dürfe, eine unumstößliche Regel hervorgerufen. Wir scheinen dieses Gefühl in moderner Zeit verloren zu haben, denn von der Blüthezeit der Porzellanmalerei an seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts sehen wir als eine gewöhnliche Erscheinung, an der niemand mehr Anstoß nimmt, Teller in ihrer Tiefe mit Madonnen von Rafael und Titian, mit sonst heiligen Personen und Scenen aller Art bemalt. Grade die beliebtesten Bilder dieser Art in den öffentlichen Galerien

müssen jetzt Speisegeschirr und Theetöpfe verzieren. Offenbar ist das Gefühl, welches die alten Künstler leitete, ein durchaus wohlbegründetes.

Es ist aber noch ein anderer Gesichtspunkt, aus welchem wir die figürlichen Malereien auf dem Trink- und Speisegeschirr beschränken oder wenigstens regeln müssen, und in diesem Punkt ist uns auch das Majolikageschirr mit schlechtem Beispiele vorangegangen. Die Malerei, da sie hier nur die Rolle der verzierenden Kunst spielt, soll sich an den Bau und die Gliederung des Gefäßes oder Geräthes anlehnen; sie soll dieselbe berücksichtigen, nicht verdecken und verkehren, sondern im Gegentheil herausheben und deutlicher machen. Solche verschiedene Glieder, die berücksichtigt und aus einander gehalten werden müssen, sind nun aber bei den Tellern Rand und mittlere Fläche, bei den höheren Gefäßen. Bauch, Henkel, Deckel und Fuß. Auf den Majoliken aber, und das geschieht bei den Stücken der besten Art, zieht sich sehr häufig ein und derselbe Gegenstand, z. B. eine mythologische Scene oder auch eine Landschaft, über alle diese Theile rücksichtslos hinweg. Dadurch kommt es, daß man die Figuren geknickt und gebrochen, in falscher Verkürzung oder auch verstümmelt erblickt.

In dieser Beziehung ist unsere heutige Fabrikation zwar etwas vorsichtiger, im Uebrigen aber macht sie es wie die Majolika, zieht ihre Malereien nach Belieben um die Gefäße herum, wenn sie auch nur stückweise gesehen werden können, und insbesondere glaubt sie das tiefe Mittelfeld des

Tellers, das sich allerdings der Ausbreitung der Malerei am bequemsten empfiehlt, auch für jede Darstellung geeignet. Sie bedenkt dabei nicht, daß es das Schicksal einer schaumgebornen, auf Wogen schwimmenden Aphrodite ist, unter tüchtigem Lungenbraten verdeckt zu werden, während eine Gletscherlandschaft vielleicht in rother Puddingsauce das nöthige Alpenglühen erhält. Sie bedenkt nicht, daß gerade die Theile, die dem profanen Gebrauche bestimmt sind, am wenigsten für höhere Verzierung angemessen erscheinen, zumal Messer und Gabel zerstörend auf ihnen arbeiten und die Ueberreste der Speisen zu Schmutz auf ihnen erstarren. Von anderer Seite aus müssen wir auch daran Anstoß nehmen, daß man das Innere von Fruchtschalen und Tellern mit natürlich gehaltenen Früchten stillebenartig bemalt, auf denen dann wieder natürliche Früchte zu ruhen kommen. Wirklichkeit und Nachahmung stören hier einander, und wenn es auf beabsichtigte Täuschung ankäme, so thäte man noch besser, die gemalten Früchte im Relief zu halten oder künstliche Früchte unter die ächten zu legen.

Vielmehr muß gerade die Tiefe der Teller und Schüsseln, welche zum Gebrauche bestimmt sind, mit einem leichten, bedeutungslosen Ornament versehen sein, welches keine andere Absicht hat, als die Leere und Härte der großen weißen Fläche aufzuheben; die reichere und bedeutendere Verzierung aber ist jenen Theilen vorzubehalten, welche beständig in die Augen fallen und vom Gebrauche unverdeckt bleiben. Bei den Speisetellern ist es daher vor allen Dingen der breite

Rand, welcher den Hauptschmuck zu erhalten hat. Seine Gestalt bringt es mit sich, daß diese Verzierung vorzugsweise rein ornamentaler Art sein muß und daß der figürlichen Darstellung nur eine bescheidene Anwendung gestattet werden kann. Mehr noch, das Porzellan ist ein eleganter Stoff, seine Oberfläche glatt und zart; es folgt auch hieraus, daß seine Ornamentation das Plumpe, Schwere und Derbe vermeiden und auf das Zierliche, Zarte und Feine gerichtet sein muß. Wird aber die Ornamentation in dieser Art gehalten, werden schwere Farben in breiten Massen, breite Goldbänder vermieden, ist die Zeichnung schön oder auch reich in ihrer Zierlichkeit, so reicht das grade hin, um den allgemeinen decorativen Zweck zu erfüllen: das Geräth selbst scheint angemessen und geschmackvoll verziert, hebt sich ab von dem weißen Tischtuch und dient als farbige Zierde zum Schmuck der ganzen Tafel. Diesem Charakter strebt auch die neuere Richtung in der Ornamentation des Porzellangeschirrs wieder zu, wie sie zuerst von England aus angeregt worden ist; sie will Farbe, aber Farbe in zierlicher, ornamental gehaltener Anwendung.

Ganz anders steht die Sache mit dem Glasgeräth für Tisch und Tafel. Hier ist schon seit längerer Zeit alle Farbe, oder richtiger zu sagen, alle Malerei abgestoßen, und nach der Beschaffenheit des Materials, welches wir verwenden, ist auch keine Ursache vorhanden, zur Farbe wieder zurückzukehren. Alles Kunstglas, welches unserm Gebrauche dient, ist heute lichtes, weißes, farbloses Krystallglas, denn

die böhmischen gefärbten Gläser sind entweder von zu niederer gewöhnlicher Art, um hier in Frage zu kommen, oder vereinzelte Prunk- und Luxusstücke zu anderem Zwecke als für die Tafel bestimmt. Nur eine Art farbigen Tischglases haben wir noch übrig behalten, das sind die grünen Rheinweingläser, die s. g. Römer, an denen wir immerhin festhalten mögen, theils weil sie historisch-künstlerische Specialitäten sind, theils weil sie gute und originelle Formen haben, deren Untergang unter der Schablone zu bedauern wäre. Uebrigens steht die dunkelgrüne Farbe, obwohl sie die des Weines nicht zur Wirkung kommen läßt, recht gut auf der Tafel.

Das weiße, farblose Krystallglas hat vor dem gefärbten zunächst den Vorzug, daß es die Farbe der Flüssigkeit in voller Klarheit zeigt und das Feuer des Weines ins Spiel setzt, eine Eigenschaft, die der Trinker mit Recht wohl zu schätzen weiß. Sodann wirkt es für sich selber mit dem lebendig wechselnden Spiel seiner Lichtreflexe, welche eine künstliche Schleifung zum höchsten Effecte zu erhöhen vermag. Hier aber unterscheidet sich das englische Krystallglas von dem unsrigen. Das unsrige ist leichter im Gewicht und wirft nur farblose Lichter, das englische aber bricht bei prismatischer Schleifung das Licht in die Farben des Regenbogens und steigert dieses Spiel durch kunstvolle, wohlberechnete Schleifung bis zum vollen Farbengefunkel des Diamanten. Darin liegt, wenn anders kein künstlerisches Moment hinzutritt, offenbar ein großer decorativer Vorzug für die ge-

schmückte Tafel, welche, mit englischem Glasgeräth dieser Art reichlich besetzt, von farbigen Lichtern überstrahlt wird und dadurch einen festlicheren Anblick bietet.

Die Engländer haben auf diese Eigenschaft ihres Glases in den letzten Jahrzehnten ein wahres Kunstprinzip gegründet, allein dieses hat einen Nachtheil: es lassen sich nur schwer gute und elegante Gefäßformen damit verbinden, indem die Contouren durch die eingeschliffenen Kanten und Vertiefungen stets gebrochen und gezackt oder gezahnt werden. Selbst an unserem Krystallglasgeschirr sehen wir die Schwierigkeit einer gelungenen Formengebung, indem die Ecken und Kanten und die facettirten Flächen zu steifen Bildungen zwingen. Daher die graden Seiten unseres bisherigen Tafelgeräths von Krystallglas, die steifen und doch wieder plumpen Formen, die schwerfälligen Gestalten der Stengel, die quadratischen Füße, die aller Natur dieser Gefäße zuwider sind.

Die Mangelhaftigkeit der Formen, welche noch dadurch erhöht wurde, daß überhaupt dem neunzehnten Jahrhundert in solchen Dingen das Formengefühl abhanden gekommen war, hat endlich, als sie ins Bewußtsein trat, zu einem andern Prinzip geführt, zu runden Formen statt der Facettirung und zu leichteren und reicheren Contourbildungen. An die Stelle der Lichtwirkung, welche dadurch beschränkt wurde, trat ein feineres Kunstmoment, das der schönen, zierlichen und gefälligen Form in reicher und eleganter Bildung, wozu durch Schleifung oder Aetzung das freie Ornament in Arabesken, Laub und Figuren nach dem Muster der ächten

Krystallgefäße des sechszehnten Jahrhunderts hinzukam. Diese Richtung, die von England ausging, hat auch bei uns Nachfolge gefunden und verdient allgemein zu werden, denn grade das böhmische Glas, weil es nicht in Farben spielt und dem ächten Krystall am nächsten kommt, ist ganz besonders dafür geeignet. Was in den letzten Jahren in dieser Art bereits geleistet worden ist, meist mit Anschluß an die Formen der Renaissance und mehr noch der griechischen Gefäße, gehört zu den erfreulichsten und glücklichsten Erscheinungen der modernen kunstindustriellen Bestrebungen.

Statt der Aetzung oder Schleifung hat man wohl auch Goldornamente versucht, aber mit minderem Glück. Das Gold verlangt undurchsichtigen Grund und hat darum auf dem Glase nur matte Wirkung, welche noch durch die Lichter und Spiegelungen des Glases getrübt wird. Auch steht es niemals gut, wie es heute so vielfach geschieht, ein farbiges Wappen, etwa auf erhöhtem Feld, beliebig auf dem Glase anzubringen. Man giebt dadurch dem Gefäß eine Haupt- und Vorderseite, die es seiner Natur nach nicht hat, und, indem man alles übrige leer läßt, stört man Geichgewicht und Harmonie.

Einen anderen Weg zu einem künstlerischen Ziele zu gelangen haben die venetianischen Glasfabrikanten versucht. Sie haben statt des geschliffenen Krystallglases ihr außerordentlich leichtes, dehnbares, geblasenes Glas nach den hochgeschätzten Mustern der venetianischen Glasindustrie des sechszehnten Jahrhunderts zu den zierlichsten, reichsten und elegantesten, ja

classischen Formen ausgebildet, die nicht selten mit den antiken Gefäßformen an tadelloser Schönheit wetteifern können. Wenn man diese federleichten, wohlgebildeten, reizenden Trinkgefäße in die Hand nimmt, so wird jedes künstlerische Herz an ihnen seine Freude haben, aber sie haben den Nachtheil, daß sie auf der Tafel von wenig oder gar keiner decorativen Wirkung sind. Sie sind so fein und durchsichtig, daß man sie zu wenig sieht und sie erst in die Hand nehmen muß, um hinter ihren Werth zu kommen. Die Venetianer haben darum, begünstigt durch ihre Technik, um diese Gefäße auch von malerischer Wirkung zu machen, zuweilen roth, blau oder grün gefärbtes Glas genommen, oder sie haben sie mit farbigen Fäden durchsponnen. Jene Färbung aber nimmt ihnen zum großen Theil wieder das Gefühl der eleganten Leichtigkeit. Und was diese betrifft, die gesponnenen Gläser, so hat ihre Art allerdings zu den reizendsten, aber auch zu den gekünsteltsten und bizarrsten Bildungen geführt, und im Ganzen muß man sagen, daß sie mehr ein Schmuck der Schaukästen und der Cabinette als der Tafel sind. Möglicher Weise ließe sich auch das böhmische gefärbte Krystallglas für den Tafelgebrauch künstlerisch wieder verwerthen, aber es fehlt an allen und jeden einigermaßen gelungenen Versuchen, die uns den Weg zeigen könnten.

Alles in allem sieht man aber, daß die Glasindustrie für den Tafelgebrauch auf neuen und richtigen Wegen ausgezeichnete Fortschritte gemacht hat, und es ist nur zu wünschen, daß nicht das Publicum, wie so oft einer neuen und

falschen Mode folgend, den eingeschlagenen Wegen wieder den Rücken kehrt. Indessen giebt es immer noch Irrthümer, vor denen zu warnen ist.

Zu diesen rechne ich, um ein Beispiel anzuführen, die häufige Verkennung der berechtigten Formen bei den Trinkgefäßen. Es ist nicht willkürlich, wenn sich im Lauf der Zeiten je nach der Bestimmung für Wasser, Bier, Wein, Spirituosen allgemeine Formenarten festgestellt haben, die wesentlich von einander verschieden sind, so das hohe Stengelglas für Wein, das platte, breite Glas für Wasser, das seidelförmige Henkelglas oder das schlankere Bockglas mit kurzem Fuß für Bier; es ist auch nicht allein die größere oder geringere Quantität des Stoffes, welche hier entscheidend eingewirkt hat, noch ist das Recht allein ein historisches. Der edlere und feinere Stoff verlangt auch die reichere und feiner gegliederte Form des Weinglases, die sich bei dem Champagnerglas zuspitzt und in die Länge zieht, um die Perlen aus der Tiefe aufsteigen zu sehen; das kräftige, aber poesielose und minder edle Bier, dem es noch nicht gelungen ist jemals einen Dichter zu einem wirklich poetischen Lobgesang zu begeistern, hat sich die einfachere, kräftig gedrungene, aber der Schönheit und des Charakters durchaus nicht entbehrende Form geschaffen; das Wasser endlich, das nüchterne und reizlose, hat auch eine Gestalt des Trinkgefäßes gefunden, die so einfach und gleichgültig wie möglich ist, obwohl auch ihr eine gewisse Schönheit abgewonnen werden muß. Es ist daher ein großer Irrthum, wie moderne Glasfabrikanten häufig thun,

diese Unterschiede zu übersehen und alle Formen über einen Leisten zu schlagen. Sie nehmen irgend eine der Grundformen und gestalten alles nach derselben, ohne einen weitern Unterschied anzuerkennen als den der Größe. Diejenigen, welche das Weinglas zum Muster nehmen, wählen wenigstens noch die edlere und feinere Form, aber sie verliert an Reiz, wenn sie stark vergrößert wird. Am schlimmsten ist es, das breite Wasserglas zum Modell zu nehmen, wie uns noch vor kurzem als allerneueste Modeform angepriesen wurde, und darnach Wein-, Bier-, selbst Champagnergläser zu bilden, indem diese Form nur erhöht oder erniedrigt, erweitert oder in die Länge gezogen wird. Auf diese Weise bleibt als einzige Normalform für Trinkgefäße die von Schaff und Butte übrig. Das ist ein Mittel, um bald, nicht auf die Höhe, sondern an das Ende der Kunst zu gelangen. Hoffen wir, daß dergleichen die Glasindustrie auf dem richtigen Wege, den sie gefunden hat, nicht stören wird.

Keineswegs so günstig wie bei dem Glasgeräth steht die Frage, wenn wir sie auf jenes Metallgeräth richten, welches zur Ausstattung und zur Verzierung von Tisch und Tafel bestimmt ist. Ich erinnere hier an jene wundervollen Silbergefäße, welche der berühmte Fund bei Hildesheim kürzlich wieder an das Tageslicht gebracht hat und die bereits in zahllosen Copien verbreitet sind. Ich erinnere an die kostbaren Silberarbeiten der Renaissance, an die Salzfässer und ähnliche Arbeiten Benvenuto Cellini's, an die Schalen, Pokale und Aufsätze Wenzel Jamnitzer's, an die edlen Bildungen und

die goldenen und emaillirten Fassungen der Krystallgefäße, ich erinnere an die Fest- und Handwerkspokale des sechszehnten Jahrhunderts, die sich, einst die Zierde der Tafel, heute der Stolz der Cabinette, noch zahlreich genug erhalten haben. Vergleichen wir damit im Gedanken das Silbergeräth unserer Tafeln und Theetische, wo finden wir annähernd Aehnliches oder etwas, das in dem gleichen Geiste geschaffen wäre? Gesteht doch der erste Goldschmied einer großen Haupt- und Residenzstadt selber ein, wer bei ihm Silbergeräth bestelle, der kaufe und zahle nach dem Gewicht. Im Gegensatze dazu giebt es genug Stimmen aus dem fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert, die uns versichern, daß der Preis der Arbeit das Vielfache des Metallwerthes sei. Unsere silbernen Löffel und Gabeln, die Silbergriffe unserer Messer sind in den meisten Fällen auch nichts anderes als ein Stück Metall, das dem Gebrauche anbequemt ist und allenfalls ein bischen Rococoornament mit auf den Weg bekommen hat. Unsere silbernen Thee- und Kaffeekannen sind meist unglückliche Nachbildungen der chinesischen Porzellangeschirre, die wohl eine angemessene und schöne Umgestaltung erhalten könnten, aber selten finden. Nur hier und da sieht man einen glücklichen Gedanken, ein richtiges, ächtes Kunstgefühl aus der Masse herausblicken. Unsere Salzfässer und Zuckerdosen stehen noch gänzlich unter dem Einfluß des Rococo, welches ihnen willkürlich geschweifte Formen und verschnörkeltes, schwach und charakterlos herausgetriebenes Ornament aufdrängt. Und das müssen wir fast noch für den besseren Fall erachten, denn schlimmer steht es

da, wo sich, wie es bei allen höhere Ansprüche machenden Gegenständen fast die Regel war, ein wilder Naturalismus der Formen bemächtigt und an ihre Stelle eine nachgebildete Blume, ein paar zusammengebogene Blätter oder auch ein ausgehöhltes Thier gesetzt hatte.

Dieser Naturalismus herrschte und herrscht auch heute noch vor allem in jenem kostbaren Geräthe, das man mit dem Namen Tafelaufsatz zu bezeichnen pflegt. Allerdings kommt hierbei der Künstler gar leicht in Verlegenheit, denn was ist eigentlich ein Tafelaufsatz? welches ist seine Bestimmung, welches seine Grundformen, welches die Idee, die den Künstler in der Composition leiten soll? Wenn wir sagen, der Aufsatz soll ein Schmuck, eine Decoration der Tafel sein, so ist damit gar nichts gesagt, wenigstens durchaus nicht etwas, was für die Gestaltung der Form irgend wie maßgebend wäre. Diese Unbestimmtheit, diese Unsicherheit hat denn auch die abenteuerlichsten Schöpfungen hervorgerufen, welche alle zur Zierde der Tafel gereichen sollten. Das spätere Mittelalter benützte allerlei künstlichen Mechanismus und stellte Burgen mit beweglichen Personen, mit schlafenden, von wilden Männern bewachten Prinzessinnen, Bäume mit singenden Vögeln auf den Tisch, die Renaissance liebte Schiffe oder Figuren von Thieren und Menschen, Reiterstatuetten von getriebener Silberarbeit, welche wenigstens die scheinbare oder wirkliche Bestimmung hatten, Trinkgefäße zu sein. Dann kam das Rococo mit seinen Figuren und Figurengruppen von Porzellan und stellte sie, groß und klein, auf den Tisch. Diese

mußten am Ende des vorigen Jahrhunderts, als der antikisirende Geschmack kam, kleinen Tempeln und Nachbildungen antiker Statuen Platz machen, die auch wohl Vasen und Schalen zu tragen erhielten. Auch davon sind wir heute befreit. Der Mangel eines bestimmten Stiles und Geschmackes hat uns der Willkür preisgegeben, aber eben die Freiheit oder Willkür setzt uns in Verlegenheit.

Unter dem Namen oder mit der Bestimmung von Tafelaufsätzen finden wir heute auf den Speisetischen Blumen- und Fruchtschalen, Vasen und Kühlgefäße, Brunnen, Tempel, Statuen, Armleuchter und eine Menge Dinge, die eigentlich nichts sind und keine andere Bestimmung haben, als zur Augenweide auf der Tafel zu stehen, was sie an jedem anderen Orte auch könnten. Dahin gehört zum Beispiel eine großartige Silberarbeit im hannoverischen Schatz, der landesberühmte Upstalsboom von Ostfriesland, ein Eichbaum, dessen Porträt so zu sagen in Silber ausgeführt, dem Könige von Hannover zum Hochzeitsgeschenke gemacht wurde, offenbar zu keinem anderen Zwecke, als zum Tafelaufsatz zu dienen, als Arbeit ein Wunder mühseligen Fleißes, aber auch ein Wunder verkehrter Kunstanwendung. Dahin gehören ferner mächtige, naturalistisch in Metall ausgeführte Bäume, wie man sie wohl in den Auslagen sieht oder sonst auf den Ausstellungen findet, die Aeste von Vögeln belebt, während unter ihnen auf dem Erdreiche Croaten und Pustamänner ihre Rosse tummeln, oder Felsenpartien mit Wild und Jägern, oder irgend ein Stück tropischer Landschaft mit Palmen, un-

ter denen Paul und Virginie eine Scene abspielen. Dahin rechne ich auch solche Stücke, wie deren eines auf der zweiten Londoner Ausstellung vielen Beifall fand: hoch auf bewachsenen Felsenterrassen erhob sich ein tempelartiges Gebäude in orientalischem Stil als Bedachung einer Quelle, zu der einige Araber ihre Pferde zur Tränke führten, alles frei in Hochrelief ausgeführt, von Silber und zum Theil vergoldet. Viel mehr Idee lag auch nicht in jenen berühmten Tafelzierden der letzten Pariser Ausstellung, welche das Haus Christofle für die Stadt Paris gemacht hatte. Von ihnen hatte das Haupt- und Mittelstück mit kolossaler, flacher Schale das Meer vorzustellen, welches in der Mitte ein bemanntes Schiff hoch emporragend trug, als das Wappenbild von Paris, umgeben von Tritonen, Seepferden und anderen Bewohnern des feuchten Elementes, während um den Rand herum, gleichsam am Ufer, Lichter tragende Candelaber standen, eine Idee, die grade nicht als eine glückliche bezeichnet werden kann. Diese und die dazu gehörigen Arbeiten suchen ihre Gedanken und Gegenstände in den Beziehungen auf den Besteller, auf die Stadt Paris, aber sie haben gar keine Verbindung weder im Gedanken, noch eigentlich in der Form mit dem Gegenstande, den zu schmücken sie bestimmt sind, mit der Tafel.

Und gerade hierauf, auf die Beziehung des Aufsatzes zur Tafel selbst, scheint mir, ist der Hauptnachdruck zu legen, sollen wir aus dieser Willkür wieder herauskommen. Es muß doch eine gewisse Idee sein, die uns leitet. Da alles auf der Tafel seinem Zwecke dient, da sie nicht der Ort ist, für die

freie, für die hohe oder historische Kunst, so muß auch der sogenannte Aufsatz, scheinbar oder wirklich, eine Bestimmung haben, einen Zweck erfüllen. Nach einem alten und berühmten Buche, dem „Geist der Kochkunst“, hat der Aufsatz eigentlich als Schaugericht an die Stelle des Suppennapfes zu treten, welcher auf dem bürgerlichen Tisch die Mitte einzunehmen pflegt. Damit ist aber nur gesagt, daß zur Krönung der ganzen geschmückten Tafel irgend ein kunstvolles Hauptstück die Mitte einnehmen soll. Unter Umständen wird dieser Zweck durch einen reicheren Armleuchter, durch eine kostbare Lampe hinlänglich erfüllt. In den meisten Fällen aber werden wir eher an den Blumenschmuck der Tafel denken und den Aufsatz als ein Gefäß für denselben betrachten. Es ist aber durchaus nicht nöthig, uns dieses Gefäß in der Form einer Vase vorzustellen, vielmehr wird es schon aus praktischen Gesichtspunkten geboten sein, von der gewöhnlichen Form derselben abzugehen, da sie oft in störender Weise sich zwischen die Blicke der Gäste schiebt. Niedrige Schalen, korbartige Gefäße, oder sollen sie hoch sein, dann von einem Untersatz auf schlankem Ständer sich erhebend, so daß die Hauptmasse über der Augenhöhe liegt, dergleichen Gefäße sind weit zweckentsprechender. Wir wollen aber auch hier die Künstlerphantasie nicht binden, möge sie immerhin Figuren oder sonst künstlerische Gedanken, die sich monumentalen Schöpfungen in der Idee nähern, damit verknüpfen, sodaß der Blumenschmuck fast zum untergeordneten Moment herabgedrückt erscheint. Es müssen aber diese Gedanken nicht von

auswärts hergeholt sein, nicht ihre Quelle in beliebigen fremden Dingen finden, sondern in der Tafel selbst und dem, was dazu gehört, in ihren Freuden und in ihrem Schmuck.

Aber auch innerhalb dieser Gränzen können wir die künstlerische Composition nicht für willkürlich erachten. Sie muß zuerst den Charakter des Leichten und Gefälligen tragen, denn die Tafel duldet nichts Schweres und Plumpes, und sodann ist noch eines zu beachten, was ich schon angedeutet habe: ein Gast muß dem andern frei ins Gesicht sehen können. Die Tafelaufsätze, oder was an ihrer Stelle steht, dürfen also nicht mit breiten Massen den Blick von Auge zu Auge verlegen, damit nicht um dieselben herum einer den andern erst suchen muß, wenn er mit ihm sprechen will. Die Massen müssen also unter der Augenhöhe oder, von schlankem Ständer getragen, über derselben sich befinden. Allein mit dem Letzteren muß man vorsichtig sein, denn es muß auch hier der Eindruck der Massenhaftigkeit, der Ueberladung, der Schwere vermieden werden. Eine hohe Dame war daher von vollkommen richtigem Gefühl geleitet, als sie, statt die Blumen in hohe Vasen zu stecken, die ganze Tafel mit Blumenguirlanden überzog.

In dieser Art stehen einem erfinderischen Kopfe und decorativen Talente gewiß Mittel und Wege zu Gebote, um, abweichend von der Schablone, die gedeckte Tafel mit neuen Reizen zu schmücken. Indessen sind wir damit auf ein Gebiet gerathen, das wir nicht weiter verfolgen wollen, da hier die eigentliche Kunst aufhört und der Geschmack des Tafeldeckers, des Hofmarschalls beginnt. Es sollte nur gezeigt

werden, daß, wenn wir unsere ästhetischen Gedanken auf die festlich geschmückte Tafel werfen, auch hier ein weites und ergiebiges Feld künstlerischer Thätigkeit sich öffnet, das bei den sonstigen Freuden der Tafel nur zu oft als eine gleichgültige Sache betrachtet wird. Es sollte gezeigt werden, daß das, was die Industrie heute für die Tafel leistet, keineswegs tadellos ist, sondern nur zu häufig noch auf ganz verkehrten Wegen sich befindet, und daß ein Bischen von vernünftigen Gedanken, auf diese sonst der geistigen Betrachtung entzogenen Dinge hingelenkt, uns die Richtung klar macht, welche die Industrie einzuschlagen hat. Es sollte gezeigt werden, daß auch hier die Bedingungen des Schönen, die Gränzen künstlerischer Conception, in den Dingen selber liegen, in ihrer Eigenthümlichkeit und ihrer Bestimmung, daß sie aber andrerseits, schon weil sie eine Bestimmung haben, wie alle Gegenstände decorativer Art, wiederum nichts für sich selber sind und nicht für sich selber betrachtet sein wollen, sondern in Bezug auf ihre Wirkung für die Tafel und im Zusammenhang mit allen übrigen Gegenständen, welche eine festlich geschmückte Tafel ausmachen. Nur diese Gesammtbetrachtung wird es zu Stande bringen, daß die gedeckte Tafel auch dem ästhetisch Gebildeten wie ein würdiges, wenn auch nur für den Augenblick entstandenes Kunstwerk erscheint, daß sie zum materiellen auch den geistigen Genuß hinzugesellt und so von vornherein dem profanen Zwecke eine gehobene Stimmung und eine ideale Weihe verleiht.

werden, daß, wenn wir unsere ästhetischen Gedanken auf die festlich geschmückte Tafel werfen, auch hier ein weites und ergiebiges Feld künstlerischer Thätigkeit sich öffnet, das bei den sonstigen Freunden der Tafel nur zu oft als eine gleichgültige Sache betrachtet wird. Es sollte gezeigt werden, daß das, was die Industrie heute für die Tafel leistet, keineswegs tadellos ist, sondern nur zu häufig noch auf ganz verkehrten Wegen sich befindet, und daß ein Fleckchen von vernünftigen Gedanken, auf diese sonst der geistigen Betrachtung entzogenen Dinge hingelenkt, uns die Richtung klar macht, welche die Industrie einzuschlagen hat. Es sollte gezeigt werden, daß auch hier die Bedingungen des Schönen, die Grenzen künstlerischer Conception, in den Dingen selber liegen, in ihrer Eigenthümlichkeit und ihrer Bestimmung, daß sie aber andererseits insofern, weil sie eine Bestimmung haben, wie alle Gegenstände decorativer Art, wiederum nichts für sich selber sind und nicht für sich selber betrachtet sein wollen, sondern im Bezug auf ihre Wirkung für die Tafel und im Zusammenhang mit allen übrigen Gegenständen, welche eine festlich geschmückte Tafel ausmachen. Nur diese Gesammtbetrachtung wird es zu Stande bringen, daß die gedeckte Tafel auch dem ästhetisch Gebildeten wie ein würdiges, wenn auch nur für den Augenblick entstandenes Kunstwerk erscheint, daß sie zum materiellen auch den geistigen Genuß hinzugesellt und so von vornherein dem profanen Zwecke eine gehobene Stimmung und eine ideale Weihe verleiht.

X.

Der Beruf der Frauen zur Beförderung des Schönen.

X.

Der Beruf der Frauen zur Beförderung des Schönen.

Wir sind mit der Kunst im Hause auch nach Erschöpfung aller Gegenstände der Decoration und des Hausraths nicht fertig, wenn wir nicht die Frau, die Herrin des Hauses, und ihre Stellung zu dieser Kunst, sowie ihre eigenen Kunstleistungen noch in den Kreis unserer Betrachtungen hereingezogen haben. Wir thuen das, indem wir ihren idealen Beruf, den Beruf, das Schöne im Leben fördern zu helfen, nach seiner Aufgabe und seinen Gränzen bestimmen wollen.

Wie aber, wird ein Geschichtskundiger zweifelnd fragen, der Beruf der Frauen zur Beförderung des Schönen? dem widerstreitet ja doch die ganze Geschichte der Kunst, denn alles wahrhaft Große und Schöne, was sie kennt und was noch heute unseren staunenden Blick entzückt, ist von dem starken Geschlechte geschaffen worden, nicht von dem schönen. Die Tempel der Aegypter und der Griechen, die Riesendome des Mittelalters, die Sculpturen des Parthenon, die Fresken des Vatican, und wozu sonst die gebildete Welt von Geschlecht zu Geschlecht, von Jahrhundert zu Jahrhun-

dert hinpilgert, „das Land der Schönheit mit der Seele suchend“ — das alles ist ja doch aus dem männlichen Kopfe entsprungen, von der harten Männerhand ausgeführt!

Allerdings kennt auch die Geschichte einige Namen von Frauen, die werkthätig mitgearbeitet haben auf dem weiten Gebiete der bildenden Künste, eine Sabina von Steinbach, Margaretha van Eyck, Elisabeth Sirani, Angelica Kaufmann, Rachel Ruysch, Namen, denen auch die Gegenwart einige anreihen könnte, die ihrer würdig wären. Aber wie klein und beschränkt ist das Gefilde, das sie bebaut haben, wie gering ist ihre Zahl, wenn wir sie mit der Zahl derjenigen vergleichen, welche das männliche Geschlecht auf dieses Feld menschlicher Thätigkeit geführt hat, und wie weit müssen ihre Leistungen zurücktreten, wenn wir die Größe des Stils in Betracht ziehen, die Höhe und den Umfang der Conception, den Schwung und die Kühnheit der Gedanken, die Fülle des Lebens, die Energie und Gewalt der Leidenschaften!

Es ist, wenn wir das weite Gebiet überfliegen, nur ein kleiner Abschnitt in dem großen Reiche der Kunst, auf welchem die Frauenhand mit Erfolg gearbeitet hat. Sie hat sich, instinctiv ihrer Natur folgend, mit Vorliebe das ihr angemessene Feld des Kleinen und Reizenden, des Zarten und Liebenswürdigen, des Feinen und Anmuthigen ausgesucht und hat dieses Feld bebaut mit Fleiß, mit liebevoller Geduld, auch mit Talent und Geschick, aber in kleinem Stil. Hier mag die Frau denn auch um die Palme ringen, aber wenn man von ihr sagen wollte: „Sie ist groß in ihrem

Genre", so muß man dann auch hinzufügen: „Ihr Genre ist klein."

Allerdings giebt es Ausnahmen von dieser Regel, obwohl sie selten sind, scheinbare und wirkliche Ausnahmen. So giebt es Bildhauerinnen wie die Herzogin Marie von Würtemberg, Louis Philipps Tochter, deren zarte Hand vor Hammer und Meißel, vor der rauhen Arbeit in Thon und Stein nicht zurückschreckte; aber wenn wir ihre Gestalt der Heldenjungfrau von Orleans betrachten, die sie wohl fromm, gottergeben und schwärmerisch, aber sehr wenig heldenmäßig dargestellt hat, so dient solche Ausnahme zum Beweise für die Regel. Bleibt hier die Ausführung hinter dem Gedanken zurück, so giebt es andererseits Malerinnen, die ihre Aufgaben mit breitem Pinsel, kühn und kräftig, ich möchte sagen, um mich eines in Künstlerkreisen gebräuchlichen Ausdruckes zu bedienen, mit virtuoser Faust ausführen. Verräth aber dieser Ausdruck, der schon für die männliche Arbeit ein derber ist, ein Hinausgehen über die Schranke der Natur, so hat auch die Erfahrung gelehrt, daß solche Künstlerinnen gewöhnlich in der Häuslichkeit, im geselligen Leben das Ewig-Weibliche zum Opfer gebracht haben.

Mit diesen Bemerkungen soll nun keineswegs gesagt sein, daß das Gebiet der Kunst großen Stiles von der Natur aus dem weiblichen Geiste, der weiblichen Hand ein für allemal verschlossen sei; stellen wir uns aber auf den Boden der Geschichte, halten wir Umschau in der Gegenwart, so müssen wir das Thatsächliche wohl zugeben. Wir müssen

zugeben, daß die Frauenhand in diesen Zweigen der Kunst bis jetzt die Lorbeeren der stärkeren Hand hat überlassen müssen, daß sie bis jetzt nicht den Beruf bewiesen hat, sich solche zu erwerben.

Die Hoffnung für die Zukunft ist ihr freilich nicht abgeschnitten; jedoch wir haben noch einen anderen Trost.

In jenen Zweigen der Kunst nämlich, die wir gewöhnlich, obwohl die Kunst in Wirklichkeit eine einzige und untheilbare ist, als die hohe Kunst bezeichnen, liegt nicht das Gebiet der ganzen Kunst, liegt nicht das Reich der Schönheit abgeschlossen. Allerdings sind grade sie die herrlichste Blüthe aller Culturbestrebungen, aller Anstrengungen des menschlichen Geistes, und so mögen wir uns immerhin jenen Ausdruck der hohen Kunst gefallen lassen. Aber so hoch diese Zweige uns stehen, so sind es verhältnißmäßig wenige nur, denen ihre Früchte zugänglich sind, wenige nur sind der glücklichen Sterblichen, über welche sie das Füllhorn ihrer Freuden ausschütten. Und sollte der übrigen zahllosen Welt, für welche keine Museen und Sammlungen erreichbar sind, der nicht die Möglichkeit gegeben ist, in das gelobte Land der Kunst zu wandern, sollte ihr denn die Pforte zum Reiche des Schönen verschlossen sein? sollte sie gar nicht an dem Segen theilnehmen dürfen, der von der Betrachtung der Kunstwerke, von der Beschäftigung mit dem Schönen ausstrahlt? O nein! Das Reich der Schönheit, wenn wir hier eine Stufenleiter zulassen, endet wohl mit der hohen Kunst, aber es beginnt nicht mit derselben.

Es giebt, wenn wir so sagen dürfen, unterhalb der hohen Kunst oder, richtiger gesagt, neben derselben noch ein außerordentlich weites Gebiet des Schönen, jenes Gebiet, wo das Schöne sich zu dem Nützlichen hinzugesellt. Man nennt es auch das Reich des Geschmackes, obwohl es leider nach dem heutigen Stande der Dinge viel eher als das Reich des Ungeschmackes bezeichnet werden könnte. Und das ist denn auch wohl der Grund, warum es bis heute in Mißachtung gefanen ist, da es doch in Wirklichkeit um seiner weitgreifenden Bedeutung willen gar nicht überschätzt werden kann. Man pflegt diese Zweige der Kunst auch die Kleinkunst zu nennen, und in Bezug auf die Größenverhältnisse und für den Standpunkt des Handwerkers liegt auch viel Richtiges in dieser Benennung, für uns aber ist es die Kunst im Hause. Es ist die Kunst, welche uns das Leben verschönern hilft, indem sie uns alle die zahllosen kleinen, liebenswürdigen, reizenden Gegenstände schafft, mit denen unser Schönheitsbedürfniß, das niemals schweigt, auch wo es irre geleitet ist, uns zu umgeben trachtet; es ist die Kunst, welche unsere Wände, unsere Geräthe schmückt, unsere ganze Behausung in künstlerische Harmonie bringt, sie mit dem Glanze der Schönheit, mit dem Eindruck von Wohlbehagen erfüllt, der Herz und Auge erfreut.

Hier ist es nun vor allem, wo ich der Frau den Beruf zur Beförderung des Schönen anweisen möchte, nicht so freilich, als ob aller Schmuck von ihrer Hand herrühren müßte, was ja außer dem Bereiche der Möglichkeit liegt.

Hier braucht sie nicht selbst Künstlerin zu sein, nicht einmal selbst die Hand anzulegen. Da wo ihre Hand nicht mitthätig ist, da tritt ihr Geschmack, ihr Urtheil, ihre Wahl ein, und so liegt, ob sie nun schafft oder ob sie prüft und bestimmt, dies ganze Gebiet, die Kunst im Hause, unter ihrer Herrschaft.

Aber, so höre ich einwenden, ist dieses Gebiet dem Manne verschlossen? ist es nicht vielmehr seine Pflicht hier mitzuhelfen, mitzurathen, mitzubestimmen? Ich gebe dies in gewissem Sinne zu. Prinzipiell will ich den Mann nicht von seinem Antheil an dieser Verpflichtung lossprechen, obwohl ich mich für die Leistungen des Hercules am Spinnrocken, die wir ja auch heute wohl noch erleben, nur mit dem Unterschied, daß es zwischen Hercules und einem modernen Manne dieser Art weiter keinen Vergleichungspunkt giebt — obwohl, sage ich, ich mich für solche Leistungen nicht begeistern kann. Allein die Sache steht mit dem Manne doch anders; wir müssen die Dinge nehmen, wie sie sind.

Wie heute der Weltlauf ist, geht der Beruf des Mannes, seine Thätigkeit aus dem Hause hinaus ins Weite, seine Gedanken sind des Tages über — und sie spinnen sich fort — dem Guten und Nützlichen, dem Erschaffen und Erwerben zugewendet, und wenn er heimkehrt, arbeitsmüde und der Erholung bedürftig, so verlangt ihn nach ruhigem Genuß, ihn erfreut die Stätte, die er sein nennt, und die ihm die Frau behaglich und anmuthig bereitet und mit reizenden Gegenständen verschönert hat. Das Leben selbst ist es ja, welches

der Ausbildung seines Schönheitssinnes hinderlich ist. Der Frau dagegen schreiben wir den Geschmack als dem Geschlechte angeboren zu. Sie ist die Herrin des Hauses, darin sie waltet und schaltet als Herrscherin. Sollte es darum nicht vor allem ihr Beruf sein, der Ordnung, die sie schafft, die Schönheit hinzuzugesellen?

Und sollte dieser Beruf, weil er sich zumeist auf das Kleine bezieht, gering und unwichtig erscheinen? Bedenken wir nur, welche Bedeutung die Ausbildung des menschlichen Geistes nach der Seite des Schönen hin in der modernen Bildung, ja allgemeinhin in der Cultur des Menschengeschlechts besitzt! Die Kunst, sagt man, veredelt die Sitten, lenkt unser Sinnen und Denken vom Niedrigen und Gemeinen ab, tröstet uns über so viel Elend und Ungemach des materiellen Daseins und erhebt uns darüber hinaus in eine höhere geistige Sphäre: sie bessert den Menschen in uns, sie idealisirt unser Leben. Und dies geschieht doch nur, indem sie den Schönheitssinn in uns weckt, die Lust und Freude am Schönen in uns bildet und dieser erweckten Lust stets neue Nahrung, neue Gegenstände des Ergötzens zuführt. Man würde aber irren, dem Großen in der Kunst allein solche erziehende Kraft zuzuschreiben. Wenn es überhaupt die Lust am Schönen ist, welche die Vermittlung bildet, so ist es die am scheinbar Kleinen und Unbedeutenden, das ja ohnehin allein der größeren Mehrzahl der Menschen zugänglich ist, ebensowohl wie die Lust an den großen Werken der Kunst.

Man würde also Unrecht thun, diese Seite des Schönen zu verachten, oder in ihrer Bedeutung zu unterschätzen und zu vernachlässigen. Man würde umsomehr Unrecht thun, als es ja diese Gegenstände sind, unter denen wir aufwachsen, von denen wir in frühester Kindheit die ersten Eindrücke und Anregungen zur Bildung unseres Schönheitssinnes empfangen. Auf sie fällt der erste Blick des Kindes, an sie gewöhnt sich sein Auge; mit diesen Gegenständen seiner Umgebung, die ihm zur Erfahrung geworden sind, wird es die neuen und fremden Eindrücke messen und beurtheilen. In ihrer Art liegt es aber auch, daß sie, weil in erster Linie bloß auf den schönen, gefälligen Schein berechnet, der in der Entwicklung begriffenen Kinderseele weit verständlicher und darum auch zur ersten ästhetischen Bildung weit fruchtbringender sind, als die großen Werke der hohen Kunst, die zum vollen Genuß, zum vollen Verständniß doch allerlei Bedingungen und vor allem einen gereiften Verstand voraussetzen. Aber nicht bloß für die Kindheit haben diese Gegenstände des Schönen ihre Bedeutung. Lange Jahre hindurch sind sie gewöhnlich die einzigen, welche uns ästhetische Anregungen gewähren, und weil sie eben die Kunst im Hause bilden, so hört ihre Wirkung nie auf, sie begleiten uns durch das Leben, und oftmals muß sich dieses mit ihnen allein als der einzigen ästhetischen Nahrung, die ihm zu Theil wird, genügen lassen.

Man sagt freilich, der Geschmack, das ist aber der Schönheitssinn, die Fähigkeit, das Schöne vom Häßlichen zu unterscheiden, sei ein angeborenes Talent, und man pflegt

dieses angeborene Talent in besonderem Grade dem weiblichen Geschlechte zuzuschreiben. Wenn das richtig ist, so ist dieser angeborene Schönheitssinn doch immer nur ein Talent wie ein anderes, das heißt, eine Anlage, die unter dem Einfluß äußerer Anregungen erzogen und gebildet werden muß. Und wenn wir einen richtigen Geschmack häufiger bei dem weiblichen Geschlecht als bei dem männlichen finden, so kann die Ursache nur darin liegen, daß die Fragen des Geschmackes im täglichen Leben überaus zahlreicher an die Frau herantreten als an den Mann. Wir sehen also auch hier den Geschmack als ein Resultat der Uebung und der Bildung vielmehr denn als ein angeborenes Talent.

Ist aber der Geschmack oder vielmehr die Fähigkeit, das Schöne zu erkennen und zu genießen, ein Resultat der Uebung und der Bildung, und ruht in dieser Fähigkeit eine erziehende Kraft, so müssen wir die außerordentliche Wichtigkeit zugeben, welche die kleine, so verachtete oder nur als Spiel betrachtete Kunst im Hause besitzt, wir müssen zugleich in dem Beruf der Frau zur Beförderung des Schönen, dem wir eben die Richtung auf die Kunst im Hause angewiesen haben, eine civilisatorische Bedeutung erkennen. Die Frau, indem sie das Schöne im Hause fördert und ihren eigenen Geschmack und den ihrer Familie und ihrer Umgebung bildet, arbeitet mit an der Bildung der Nation, an der Cultur der Menschheit.

Und heutigen Tages ist diese ihre Aufgabe noch viel bedeutungsvoller als in früheren Zeiten, als in Zeiten, in

welchen ein richtiges Kunstgefühl wie ein Allgemeingut verbreitet war. Heute sind alle competenten Stimmen darüber einig, daß diejenigen Zweige der Kunstthätigkeit, auf welche man das Wort Geschmack anzuwenden pflegt, vollständig im Argen liegen und nur zum Theil erst den Anfang machen, sich aus diesem Aergerniß zu erheben. Liegt die Ursache davon in den Künstlern und Fabrikanten, welche das Gefühl und Verständniß für das, was in Wahrheit schön und in Wahrheit häßlich ist, verloren haben? oder liegt sie in dem Publicum, dessen verdorbener Geschmack den producirenden Künstler zu abgeschmackten Arbeiten zwingt? Wir wollen das nicht näher untersuchen, denn die Erklärung der gegenwärtigen Versunkenheit auf diesem Gebiete würde uns von unserem Gegenstande allzuweit abziehen. Wir können getrost annehmen, daß die Schuld auf beiden Seiten gleich vertheilt ist, und wir werden damit, glaube ich, auch dem Publicum nicht Unrecht thun, zumal wenn wir den heutigen Zustand der weiblichen Handarbeiten bedenken. Selbstverständlich muß ich hier von einem englischen Worte Anwendung machen, das zu meiner eigenen Beruhigung dienen soll: Present company always excepted. Dies gilt von allen meinen Leserinnen.

Heute ist also die Aufgabe der Frau, nicht bloß das Haus mit dem Schönen auszustatten, sondern auch das Schöne mitschaffen zu helfen und durch die Bildung ihres eigenen Geschmackes und Schönheitssinnes ihrer Umgebung an der Umbildung des gesammten Kunstschaffens auf dem in Rede stehenden Gebiete mitzuarbeiten. Und für diese ihre Aufgabe

dürften sich vorzugsweise zwei Felder der Thätigkeit ergeben, auf welche ich die Gedanken hinlenken möchte, das sind die weiblichen Handarbeiten und die Ausstattung der Wohnung.

Ich könnte noch ein drittes Feld hinzufügen, das ist die gesammte Toilette der Frau, denn wer möchte leugnen, daß hier nicht ebenfalls Pflege, Sorgfalt, Geschmack am Platze sind, ja nothwendig erscheinen, denn eine Dame würde ja, wenn sie diese Seite vernachlässigte, die anderen aber pflegte, in ihrer kunstreich geschmückten Umgebung eine Disharmonie sein und das Bild, das sie selber geschaffen hat, durch ihre eigene Person, durch den Contrast, den sie darstellt, wieder zerstören. Vielmehr soll sie selbst der edelste Schmuck in ihrer geschmückten Behausung sein. Allein wie könnte ich zweifeln, daß hier nicht alles auf's beste bestellt ist, daß hier nicht vollkommen alles geschähe, woran auch das strengste, kritische Auge nichts zu tadeln findet! wie könnte ich zweifeln, daß unsere Damen, bewußt oder unbewußt, nicht auf's innigste sich durchdrungen fühlen von Rückerts Wort:

Wenn die Rose selbst sich schmückt,
Schmückt sie auch den Garten.

Leider bin ich nicht in der Lage, dieselbe rühmende, rückhaltslose Anerkennung auch den weiblichen Handarbeiten zu Theil werden zu lassen, von denen ich jedoch, da das Gebiet gar zu groß ist, nur die am meisten künstlerische Art, die Stickerei, besprechen will. Haben wir uns aber mit ihr in's Klare gesetzt, so werden wir bei dieser Betrachtung Lehren gefunden haben, die sich auch auf die übrigen Arbeiten an=

wenden lassen. Hier bei der Stickerei muß man nicht selten sehen, daß die einfachsten Gesetze der Schicklichkeit verkannt werden, daß man einen unendlichen Aufwand von Zeit, Geduld, Mühe und Fleiß der peinlichsten Art verwendet, um schließlich ein kleinliches oder gar klägliches Resultat zu erzielen. Wenn ich sehe, daß die ersten, auf flacher Hand liegenden Gesetze der Decoration ganz unbekannt zu sein scheinen, daß hier alles andere eher herrscht als Nachdenken oder klares Verständniß über die Aufgabe, über Mittel und Ziele, so verlohnt es sich sicherlich wohl der Mühe, einmal diese Arbeiten etwas näher unter dem Lichte des Gedankens zu betrachten. Hier vor allem ist der Punkt, wo die Reformation des Geschmackes durch die Frau anfangen kann und muß, wo der Beruf zur Beförderung des Schönen zur ersten und unabweislichen Pflicht wird.

Wäre es mir um eine Sammlung von Beispielen verkehrter Art zu thun, so würde mir ein einziger Blick in einen Stickereiladen genügen, oder die Erinnerung an die Ausstellung weiblicher Kunstarbeiten, wie wir sie in Wien alljährlich im Volksgarten erleben, oder auch einige Nummern jener reich illustrirten Zeitschriften, welche neben den Moden auch zahllose Muster für Handarbeiten bringen. Ich könnte dabei von solchen Beispielen ganz absehen, welche aus einem gestickten Schmetterling, einem Käfer oder aus einem Pantoffel ein Uhrgehäuse zu machen verstehen, Beispiele, die nicht besser sind, als wollte man eine Venusstatue zu einem Reisekoffer oder zu einem Geigenfutteral aushöhlen. Das Gute, das sich

hier zeigt und das erst ganz neuerdings noch vereinzelt auftritt, verschwindet noch unter der Menge des Verkehrten und in seiner Richtung Verfehlten. Aber eine solche Sammlung liegt nicht in meiner Absicht. Ich brauche nur wenige Beispiele, aus deren eigenthümlicher Verkehrtheit sich lehrreiche Sätze ergeben.

So erinnere ich mich der Mittheilung eines künstlerischen Freundes, dem eine Dame erzählte, daß sie als Weihnachtsgeschenk für ihren Mann ein Portrait sticke — ich weiß wirklich nicht mehr, ob es das ihre oder das seine war — und daß sie dieses auf dem Sitze eines Sessels anzubringen gedenke. Die bescheidene Gegenfrage, ob sie glaube, daß dieses ein geeigneter Platz für ein Portrait sei, machte die Künstlerin auf ihren Fehler aufmerksam und veranlaßte sie sofort, für ihr Portrait einen passenderen Ort zu wählen. Man sieht, in diesem Falle fehlte weiter nichts als der erste und einfachste Gedanke, der eben der Dame nicht gekommen war, weil man nicht gewohnt ist, über dergleichen Dinge zu denken.

Ist uns aber einmal der Gedanke aufgegangen, daß nicht jeder Gegenstand für jeden Ort paßt, daß hier Gründe der Schicklichkeit und auch Gründe der Aesthetik uns zwingen können, Rücksichten zu nehmen, so werden wir uns auch in anderen Fällen, wo der Widerspruch minder drastisch ist, leicht vor Irrthümern schützen. Wir fragen weiter. Wenn wir es nicht für schicklich erachten, uns auf ein Portrait zu setzen, sollte es dann erlaubt sein, unseren Rücken gegen dasselbe zu

legen? Da das Portrait doch zur Betrachtung und zur Erinnerung gemacht ist, so ist es wohl einerlei, wenn wir es einmal verdecken, ob es in dieser oder jener Weise geschieht.

Die Lehre, die wir aus diesem Beispiel entnehmen, ist uns nach zwei Richtungen hin fruchtbar. Was vom Sessel gilt, das dürfte sich auch auf viele andere Gegenstände anwenden lassen, und ebenso dürfte es das Portrait nicht allein sein, welches in ähnlichen Fällen Anstoß erregt. Die Kunst der Barock- und Rococozeit hat uns eine Erbschaft hinterlassen, die noch fort und fort als Vorbild dient und gegen die wir protestiren müssen. Die Gobelinsfabrikation, die als ihre Aufgabe erkannte, dasselbe in der Weberei zu leisten, was die Kunst der Malerei mit dem Pinsel auf der Leinwand schafft, hatte das gesammte Gebiet der Staffeleimalerei auf die Sitzmöbel übertragen, so daß Rücken und Sitze von Sopha und Sessel nur noch wohleingerahmte Felder für historische, allegorische, genrehafte Gegenstände oder auch für Landschaften darboten. Die Stickerei hat das nachgeahmt und bis auf den heutigen Tag daran festgehalten. Es ist mit diesen Gegenständen aber genau dasselbe wie mit dem Portrait. Es sind Kunstgegenstände, die um ihrer selbst willen als Kunstwerke betrachtet sein wollen und doch nicht grade dann, wenn der Gegenstand in profanen Gebrauch genommen wird, zum Zudecken bestimmt sein können.

Die moderne Stickerei entgeht diesem Irrthum nicht, wenn sie dieselben künstlerischen Gegenstände z. B. auf Rückenkissen, Reisetaschen, Fußschemel, Ohrkissen und was

dergleichen Dinge mehr sind, überträgt. Bilder hängen wir an die Wand, um sie absichtlich jeder Berührung zu entziehen. Hier schaffen wir Bilder, um unseren Rücken, unseren Kopf darauf zu legen, unsere Füße darauf zu setzen. Oder glauben wir, daß wir bequemer sitzen, wenn eine Felsenlandschaft an unserem Rücken liegt? daß wir besser schlummern, wenn ein romantisches Paar ein zärtliches Selbander unter unserem Ohre abhält? oder daß unsere Füße wärmer gebettet sind, wenn sie auf dem Portrait eines Mopses ruhen?

Bei diesem letzteren Beispiele ist noch ein anderer Irrthum begangen, auf den ich gleich aufmerksam machen will. Es ist nämlich nicht bloß der Gegenstand nach seiner Art verfehlt, sondern auch der Platz, an dem die Verzierung angebracht ist. Bei einem Fußschemel gehört die Hauptornamentation nicht dorthin, wo die Füße zu stehen kommen, um sie doch nur entweder zu beschmutzen oder langsam abzureiben, sondern eben dahin, wo sie von den Füßen nicht berührt wird, also um den Rand herum. Die obere Fläche möge, wenn überhaupt, so doch jedenfalls in gleichgültiger, rein ornamentaler, in nichts auffallender Weise verziert werden. Ebenso sehen wir bei gestickten Untersatztellern für Lampen die Hauptverzierung, sei sie nun ein Blumenbouquet oder was sonst, gewöhnlich das runde Feld in der Mitte einnehmen. Da dieses Feld aber regelmäßig von der Lampe selbst verdeckt bleibt, so kann die schöne Arbeit absolut zu gar keiner Wirkung kommen und Mühe und Kunst sind verloren. Auch hier ist es der Rand, die umfassende Bordüre,

an welche, da sie immer sichtbar bleibt, alle Kunst gewendet werden muß. Halten wir diese Beispiele und ihre Lehre fest, so werden sie uns in vielen ähnlichen Fällen ein Führer sein.

Doch wir kehren zu den bildlichen und figürlichen Stickereien zurück, mit denen wir noch nicht fertig sind. Rufen wir uns die Ausstellungen in das Gedächtniß zurück, so finden wir dort eine Menge Stickereien mitunter von höchst bedeutender Größe mit figürlichen Gegenständen verziert, fest eingerahmt, ausgespannt und also zu keinerlei nützlichem Gebrauche bestimmt. Diese Stickereien sollen eben nur Bilder, Kunstwerke für sich sein, weiter nichts. Ihr Ziel, ihr Zweck, ihre Berechtigung liegt also lediglich in ihrer Schönheit, grade wie bei Gemälden, welche sie nachahmen; wie bei diesen hängt darum auch ihr Urtheil von dem Grade ihrer Schönheit ab. Betrachten wir sie aber wirklich von diesem Standpunkt aus, beurtheilen wir die Verschmelzung der Farben, den Schwung der Linien, die Schönheit und Charakteristik des Ausdrucks und was wir sonst an einem Gemälde unserer Kritik zu unterziehen haben, bleibt uns da — ich rede von den Arbeiten dieser Art, die wir gewöhnlich sehen — in der That nur die Spur von einem Vergnügen übrig? Können diese Farben, wie schön sie für sich sein mögen, irgend verschmolzen erscheinen, wenn sie sich in graden Linien hart von einander trennen? Oder können diese Linien, diese Contouren Schwung, Eleganz, Schönheit haben, wenn der Kreuzstich sie aus lauter kleinen rechtwinkeligen Ecken zusammensetzt? Oder ist es nur im geringsten

möglich, mit dieser verzwickten Technik den Köpfen schöne Form zu geben, oder in den Ausdruck irgend ein Gefühl, Freude, Trauer, Liebe, Haß, Zorn oder was es sein mag, hineinzulegen, ohne daß die vollständigste Carricatur zu Stande kommt?

Wir sehen darum auch sehr häufig, daß die Künstlerin, wenn sie an die Ausführung der Köpfe gelangt, an dieser Aufgabe verzweifelt, die Köpfe aus der ihr vorliegenden Lithographie ausschneidet und in die Stickerei einnäht. Damit aber ist das Uebel nur verdoppelt. Schon an sich pflegen wir in der Kunst von Lithographien nicht viel zu halten; es wird also der Stickerei etwas eingefügt, was werthlos ist. Sodann aber werden zwei Materiale mit einander verbunden, die gar nicht zu einander passen: ein weiches, biegsames und doch solides, und ein anderes, das im höchsten Grade unsolid ist, bricht und reißt und bei etwaiger Reinigung zu Grunde ginge. Und endlich stellt sich damit die Künstlerin das bedauerliche Zeugniß von der Unzulänglichkeit ihrer Kräfte aus. Sollen es einmal Figuren und Köpfe sein — und wir wollen sie an sich der Stickerkunst durchaus nicht entziehen, so müssen sie ebenfalls durch die Nadel ausgeführt sein, nur muß dann die Technik gewählt werden, mit welcher sie sich in genügender Weise herstellen lassen. Mit unserem gewöhnlichen Kreuz- oder Perlstich, oder gar mit Perlstickerei geht das absolut nicht.

Was ist denn die künstlerische Eigenthümlichkeit dieser technischen Weisen, wie sie heute allgemein als — man ver-

zeihe mir den Ausdruck im Gegensatz zur professionirten Kunst — als Dilettantenkünste in Uebung sind? Sie setzen kleine Quadrate mosaikartig zu graden und gradgebrochenen Linien zusammen. Mag die Arbeit noch so fein, mögen die Quadrate unscheinbar klein sein, im Wesen ist es dasselbe. Jede Composition also, die nicht aus graden Linien besteht, kann mit diesen Arten der Technik nie völlig genügend ausgeführt werden; jedes Muster, das gebogene, schwingende, nicht gebrochene Linien enthält, ist dafür stilistisch unrichtig. Damit sind alle figürlichen und landschaftlichen Darstellungen von selber ausgeschlossen und im Grunde nur geometrische, aus graden Linien zusammengesetzte Motive, wie z. B. der Mäander oder das sogenannte à la Grecque, stilistisch erlaubt. Nur dann dürfen wir allenfalls darüber hinausgehen, wenn die Arbeit nur aus einer gewissen Ferne zu wirken hat, so daß die fortwährend zackig gebrochenen Linien für das Auge wie fließende Züge erscheinen. Nicht einmal naturalistische Blumenmuster, die doch am allermeisten darin ausgeführt werden, eignen sich für diese Technik, denn wir nehmen nirgends in der Natur wahr, daß sie in graden Linien oder in steten rechtwinkeligen Zacken schafft.

Es ist also ein verhältnißmäßig kleines Gebiet der Ornamentation, welches für diese Arten der Stickertechnik übrig bleibt. Aber das Gebiet ist immmerhin wichtig genug, um an der Technik festzuhalten, und es hat den Vorzug, daß die Stickerin, wenn sie einigermaßen ausgebildeten Geschmack und nur ein bescheidenes Maß erfindender Phantasie besitzt,

selbst erfinden und sich damit von allen Stickmustern und Vorbildern, die in der Regel schlecht genug sind, unabhängig machen kann. Das Ziel dieser Ornamentation ist der schöne Schein, und das ist am Ende das Ziel aller Decoration überhaupt, das hier in einfachster Weise erreicht wird. Die Aufgabe ist, Farbencompositionen in regelmäßiger Vertheilung von schöner, harmonischer, ruhiger oder reicher Wirkung hervorzubringen, und dahin kann auch der geübte und gebildete Geschmack eines Dilettanten gelangen.

Wollen wir über diese Stufe ornamentaler Compositionen hinausgehen, wollen wir schwungvoll gezeichnete Ornamente, natürliche oder stilisirte Blumen oder figürliche Scenen aller Art darstellen, so müssen wir auch die dilettantische Technik verlassen und eine mehr künstlerische benützen. Zu jener Zeit, als die Stickerei eine wahre Kunst war und fast mit der Malerei wetteiferte, im fünfzehnten Jahrhundert, da kannte sie die technischen Weisen, die heute im gewöhnlichen Gebrauch sind, fast gar nicht; erst der Verfall der Stickerkunst hat sie in Aufnahme gebracht. In der Darstellung von Gesichtern und Händen verwendete jene Zeit nur den Plattstich, und dies ist auch allein die richtige Technik, denn sie erlaubt frei und künstlerisch zu arbeiten, indem der Faden nach der Natur der Zeichnung gelegt werden kann, wie der Maler die Richtung seines Pinsels in der Gewalt hat. Nur mit dieser Art kann die Stickerei zur Nadelmalerei werden und auch bildliche Gegenstände schaffen, die sich ansehen lassen. In den Nebenpartien, in den Flächen und Gründen lassen sich

dann auch andere mehr gleichmäßig deckende Verfahrungsweisen anwenden, wie es auch die Sticker des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts gethan haben. Namentlich ist dies nothwendig, wenn Goldfäden in die Decoration eintreten, welche unsere Dilettantentechnik gar nicht verwerthen kann, obwohl sie doch decorativ das wirkungsvollste Material sind. Ueberhaupt muß die Stickerin, wenn sie reichere oder schwierigere Aufgaben ihrer Kunst lösen will, der verschiedensten Technik mächtig sein und sie muß wissen, wann sie diese oder wann sie jene anzuwenden hat. Anders haben es auch die Künstler und Künstlerinnen des Mittelalters nicht gemacht, und anders sehen wir es auch nicht auf den persischen und indischen, chinesischen und japanischen Stickereien, die an Vollendung, an technischer Geschicklichkeit, vor allem an decorativer Wirkung — und darauf kommt es doch zumeist an — alle ähnlichen Arbeiten der modernen europäischen Civilisation hinter sich lassen, wie barock auch immer ihre Gegenstände und Ornamente sein mögen.

Irren wir also oftmals dadurch, daß wir Ort und Gegenstand nicht bedenken, so bringt es unsere verfehlte Technik nur zu gewöhnlich mit sich, daß Mühe und Arbeit verloren sind und dem Beschauer kein anderer Gedanke kommt, als das Bedauern um die Augen, die sich an solchen Werken zu Grunde richten, als das Bedauern um den Fleiß und die Zeit, die zu so viel besseren Dingen hätten dienen können. Aber auch abgesehen von der verkehrten Wahl, abgesehen von der verfehlten Technik, begegnen wir zuweilen

Irrthümern und Fehlarbeiten, die wir auch nur auf den Mangel an Nachdenken zurückführen können. Ich will auch hier an ein Beispiel anknüpfen, das aber durchaus nicht allein steht, sondern viele seines Gleichen hat, ja eine ganze Art repräsentirt.

Dieses Beispiel war die Imitation eines bekannten Kupferstiches, in feinster, schwarzer Seide auf weißem Seidengewebe ausgeführt. Die Freiheit der Arbeit, die Zeichnung, die Abschattirung oder Modellirung war vortrefflich, obwohl die schwarze Aufzeichnung auf dem Seidengrunde der Stickerei zu Hülfe kam. Ich will aber nicht diesen Umstand tadeln, sondern den, daß das Ziel der Arbeit, das Ziel dieser Kunstweise verfehlt war.

Welche Aufgabe hatte sich die Künstlerin gestellt? Offenbar die, einen Kupferstich zu imitiren. Was sie erreichen konnte, war also höchstens, dem Kupferstiche an Schönheit gleichzukommen. Gesetzt auch, sie hätte dieses Ziel erreicht, wozu dient es denn, mit so unsäglicher Mühe und Fleiß, mit einem solchen Aufwande von Geschicklichkeit eine vereinzelte Copie zu machen, während die Kupferplatte die Originale zahllos, leicht, billig und in den meisten Fällen doch auch besser herstellt, ja auf jedem beliebigen einfarbigen Seidenstoff, wenn man es so haben will? Wenn es sich um die Schönheit des Dargestellten handelt, so hat die Technik nur Werth als Mittel, und die Idee, daß das Werk mit der Nadel ausgeführt sei, erhöht durchaus nicht den künstlerischen Werth. Nur wo die Technik ihre eigenen Vorzüge hat, wo

sie etwas erschafft, was auf anderem Wege nicht so gut oder nicht so verwendbar geschaffen werden kann, da ist sie von selbstständigem Werthe, da ist sie berechtigt.

Und solche Vorzüge hat die Stickerei. Die Stickerei ist Nadelmalerei und ihr Element ist die Farbe, ein anderer Umstand, den jene schwarze Copie eines Kupferstichs vollkommen verfehlt hatte. Wenn die Stickerei der Malerei in der Höhe des zu erreichenden Zieles nachstehen muß, so hat sie auch ihre Vorzüge, und diese bestehen in der Schönheit ihres Materials, in der Kraft und Tiefe der Farben, in dem leuchtenden Glanz der Seide. Sie hat ihre Eigenthümlichkeit, indem sie, selber biegsam, die Malerei auf biegsame Gegenstände überträgt. Das ist ihr eigenes Gebiet, wohin ihr die Malerei nicht folgen kann oder soll, und das sie allenfalls mit der Weberei zu theilen hat. Sie mag daher ihrerseits der Malerei getrost das Bildermachen überlassen.

Die Stickerei ist demnach eigentlich nicht eine freie, nicht eine selbstständige Kunst, sondern eine schmückende Kunst. Es sind andere, dem Gebrauche dienende Gegenstände, denen sie den Schmuck, die Verzierung, das Element des Schönen hinzufügt. Die Künstlerin muß sich gegenwärtig halten, daß nicht sowohl das, was sie darstellt, was sie arbeitet, ihre Aufgabe ist, sondern die möglichst entsprechende Decoration des Gegenstandes, für den ihre Arbeit bestimmt ist. Ihre Wahl ist also nicht unabhängig, sondern vom Gegenstande bedingt. Die Künstlerin muß sich fragen, nicht, was an sich schön ist, nicht, was ihr schlechthin am besten gefällt, sondern

was den betreffenden Gegenstand auf's schönste ziert, was ihm am entsprechendsten ist.

Diese Frage, die sie sich selber vorlegt, wird sie vor vielen Irrthümern schützen, wird ihr viel vergebene Mühe und Arbeit ersparen. Sie wird sich dann weiter fragen, wie sie dieses Ziel am leichtesten erreicht, und sie wird diejenige Technik wählen, welche am schnellsten, einfachsten und wirkungsvollsten dahin führt. Denn es ist ein großer Irrthum zu glauben, daß die aufgewendete Mühe oder die Schwierigkeit der Technik den ästhetischen Werth irgend wie erhöhe. Im Gegentheil, in der Kunst soll man nicht künsteln; je einfacher, je geringer die Mittel sind, um so höher schätzt man den damit erreichten Erfolg. Welche mühselige Arbeit ist es nicht bei unseren punktirenden Manieren, wenn es gilt, größere Flächen oder Gründe auszufüllen, und doch würde ein Stück Seide- oder Wollgewebe derselben Farbe hier genau den gleichen Dienst leisten!

Dieses Beispiel brauche ich mit besonderer Absicht, denn ich will damit auf die orientalische Art der applicirten Stickerei aufmerksam machen, welche, da sie sich leicht für größere Gegenstände anwenden läßt, die Dame in den Stand setzen würde, mit geringer Mühe und angenehmer, durchaus nicht peinlicher Arbeit die Wohnung nach und nach mit dem schönsten und wirkungsvollsten Schmuck, mit Decken, Behängen, Polstern, Kissen und was dgl. mehr ist, auszufüllen. Die Technik darf ich, zumal man hin und wieder bei Sesselüberzügen, Kissen, Fußschemeln einige Beispiele sieht, wohl

als bekannt voraussetzen. Ich meine die Aufnähung verschiedenfarbiger Stücke von Wolle, Sammt oder Seide nach bestimmter Zeichnung auf farbiger Unterlage, mit farbig gestickten Contouren. Die Zeichnung muß allerdings schön, die Farbenstimmung harmonisch sein: damit kann das Ziel der Aufgabe, eine gelungene Decoration, vollkommen erreicht werden. Man kann auch die Stücke, wie es bei den persischen Decken der Fall ist, mosaikartig zusammensetzen, aber die Arbeit ist schwieriger und mühsamer.

Hiermit bin ich schon auf das zweite von denjenigen Feldern gerathen, welche ich der Frau als solche vorzeichnete, auf denen sich ihr Beruf zur Beförderung des Schönen vorzugsweise zu bethätigen hätte. Dieses zweite Feld ist die künstlerisch harmonische Ausstattung ihrer Wohnung, welche zum Theil von ihrer Hand, zum Theil von ihrer Wahl abhängig ist.

Schwerlich brauche ich auszuführen, wo und wie überall die weibliche Hand zur Verschönerung der Behausung beitragen kann. Jede Dame hat gewiß den Wunsch, wenn sie auch oft aus diesen oder jenen Gründen sich ihn versagen muß, die Räume, in denen sie lebt, mit den Arbeiten ihrer Hand zu schmücken, leere Stellen, die uns anstarren, durch irgend einen Gegenstand in einen anziehenden Reiz für das Auge zu verwandeln, und wie uns die Erfahrung hundertfach lehrt, ist der weibliche Geist grade hierin sehr sinniger Natur. Trotzdem sehe ich, wenn ich mich in der Wohnung umblicke, zahlreiche Irrthümer begangen und Mühe und Arbeit an

allerlei unnützen und nichtssagenden Kleinigkeiten oder auch, und oft in großem Maßstabe, am unrechten Orte verwendet. Ich will hier nicht wieder von stilistischen Fehlern der Stickerei reden und ich will nur an solche Beispiele erinnern, bei denen wie bei Lampentellern und Fußschemeln die eigentliche Kunstarbeit an einem Orte sich befindet, wo sie entweder gar nicht gesehen wird, oder wo sie auf eine unwürdige Art der Beschmutzung und Zerstörung preisgegeben ist. Solche Kunstarbeit ist dazu da, daß sie gesehen wird, ihr Ziel ist der schöne Schein und der Schein ist für das Auge; andererseits stehen aber auch die Gebrauchsgegenstände nicht zum Staate da, und es muß sich die Zweckmäßigkeit, der Gebrauch mit dem Schmucke vereinigen lassen.

Auch scheint es mir ganz im Allgemeinen, daß sich die Stickerei viel zu wenig der Verzierung der Wohnung zuwendet, und wo sie dieses Ziel verfolgt, sie doch mit mühsamer Technik nur schwer zum Ziele kommt, viel schwerer oft, als dasselbe auf andere Weise zu erreichen gewesen wäre. Ich denke hier z. B. an oft, wenigstens verhältnißmäßig, kolossale Fußdecken, die, im Kreuzstich mit Wolle ausgeführt, Monate lang, selbst Jahre lang die Arbeit fleißiger und flinker Hände erfordert haben, und die dennoch bei ihrer Zartheit, geringen Dicke und mangelnden Festigkeit einerseits ihren Zweck nur schlecht erfüllen, andrerseits einem schnellen Verderben ausgesetzt sind. Schade um Zeit, Mühe und Arbeit, wird man sagen müssen, wenn man bedenkt, wie hier die Weberei ein Resultat, das künstlerisch und praktisch bessere

Dienste leistet, in einfacherer, leichterer Art mühelos herstellt. Die Stickerei ist eine feine Kunst und ungeeignet zur Verzierung kolossaler Flächen; wenn sie sich aber darauf einläßt, dann soll es gewissermaßen aus monumentalem Gesichtspunkt geschehen; sie soll ihre Arbeit für einen Ort einrichten, der Dauer verheißt, am allerwenigsten aber für den Boden und für die Füße.

Selbst für kleinere Decken, Schutztücher, Polster, Kissen, Sesselüberzüge erweiset sich die gewöhnliche Technik oftmals als zu mühsam und zeitraubend. Bedenken wir, was alles bei einfacherer Technik, die doch künstlerisch dasselbe Resultat erzielt, in der ersparten Zeit geschaffen werden könnte! Wie reizend und wie einfach zugleich lassen sich Lambrequins, Vorhänge jeder Art, Decken und Tücher mit farbigen Borten und Schnüren und Bändern verzieren, wie reich lassen sie sich durch applicirte Stickerei gestalten, wenn man nur weiß, worauf es ankommt, was man will, und wenn man davon überzeugt ist, daß nicht die Mühe, sondern das Resultat den Werth und die Wirkung verleiht.

Freilich ist dazu nöthig, daß man sich in allen Fällen klar ist über das Ziel der Aufgabe, denn bei solcher Arbeit darf nichts allein für sich geschaffen werden, kein Muster darf gewählt werden, weil es an sich schön ist, keine Farbe, weil sie eben gefällt, denn oftmals ereignet es sich, wenn der Gegenstand, wenn Muster oder Farbe an ihren Platz kommen, daß sie mit ihrer Umgebung nicht harmoniren und alle gute Absicht zerstören. Daher muß alles gewählt

und geschaffen werden mit Rücksicht auf den Platz, den es zieren soll, mit Rücksicht auf die ganze künstlerische Harmonie seiner Umgebung. Dazu gehört freilich ein künstlerischer Blick, der im Stande ist den Raum ästhetisch zu beherrschen und in seiner ganzen künstlerischen Harmonie zu beurtheilen. Es genügt nicht, daß man weiß, Roth paßt zu Grün, Orange zu Blau, man muß sich auch sagen können, an dieser Stelle grade brauche ich Roth, an jener Gelb, an jener Blau, um die Leere zu füllen, das Düstere zu heben und zu erhellen, um an jedem Orte den richtigen, angemessensten Effect zu erzielen.

Ein solcher Blick für Harmonie, ein solches Auge für Farben ist freilich nicht allzu häufig, und es ist vielleicht auf diesen Mangel ein gewöhnlicher Fehler in unserer Wohnung zurückzuführen, nämlich das Ueberwiegen von Weiß. Wir schaffen uns wohl kostbare, glänzende Möbelstoffe mit reicher Farbenpracht an, aber wir verdecken sie wieder mit weißen Ueberzügen. Wozu nützt dann der Besitz, wenn ich mich nicht an seiner Schönheit erfreuen kann, die unter diesen Ueberzügen verschwunden ist? Desgleichen haben die Schutztücher oder Antimacassars, die wir über die Möbel ausbreiten, allerdings praktische Vorzüge, aber indem sie die Farben zum großen Theile mit weißen Flächen zudecken, zerstören sie alle ästhetische Absicht. Ihre vernichtende Wirkung ist um so größer, je dunkler oder kräftiger Wand und Möbel gefärbt sind. Auch von allem Leinenzeug im Hause und namentlich von dem, was für den Tafelgebrauch bestimmt ist, haben wir alle Farbe

verbannt. Nun ist es allerdings etwas Gutes um die Nettigkeit und Reinlichkeit im Hause, die im Leinenzeug gewissermaßen zum höchsten Ausdruck gelangt, aber so sehr puritanisch brauchten wir auch hier der Farbe gegenüber nicht zu sein. Es giebt ästhetische Gründe genug, die uns auffordern, auch hier wieder zu farbigen Verzierungen zurückzukehren, wie es in früheren Zeiten der Fall war. Wir könnten Tafel und Bett in mannigfach reizender Weise schmücken, und die weibliche Hand fände anhaltende Beschäftigung, deren Resultate ihr täglich zu neuer Freude vor die Augen treten würden.

Der ästhetische Gesammtblick, das übersichtlich beherrschende Urtheil ist der Dame des Hauses vor allem dort nöthig, wo sie nicht mit eigener Hand schafft, sondern wo sie nur anzugeben hat, wo ihre Wahl, ihr künstlerischer Tact in Frage kommt, das ist bei der Decorirung der Wände, bei der Bestimmung der Farben, bei der Auswahl der Möbel und Teppiche, bei der Anordnung, Stellung und Vertheilung der Gegenstände. Als Herrin des Hauses muß sie sich gewöhnen, ihre Zimmer überall, wohin ihr Blick fällt, wie ein Bild zu betrachten, in welchem alles zu gemeinsamer, künstlerischer Wirkung vertheilt und zusammengestellt ist. Im Bilde herrscht nicht Symmetrie, aber doch eine bewußte Anordnung, Haupt- und Nebengruppen, Gleichgewicht der Massen, Vertheilung von Licht und Schatten, Harmonie der Farben unter einem vereinigenden Gesammtton. So soll es auch in der Wohnung sein. Auch hier wirkt nichts für sich, sondern

im Zusammenklange mit dem Uebrigen. Wenn die Hausfrau ihr Auge an derartige Betrachtung gewöhnt hat, so wird sie bald herausfühlen, wo ein Mißklang ist, wo die Stimmung gelungen; sie wird sehen, wo der Hauptplatz ist, der die Anordnung zu dominiren hat; wo zu viel, wo zu wenig ist; wo eine Lücke sich zeigt, welche durch irgend einen Gegenstand, irgend ein Kunstwerk auszufüllen ist; wo ein Gegenstand überflüssig oder zu schwer, zu massig für seine Umgebung erscheint und entfernt werden muß; wo und wie diese oder jene Arbeit mit bestem Vortheil verwendet werden kann. Sie wird dann bald zu entscheiden wissen, welche Farben und Farbentöne sie in Uebereinstimmung mit ihrer individuellen Neigung für Wand und Möbel zu wählen und welche anderen Farben sie jenen Grundfarben in der ornamentalen Decoration entgegenzusetzen hat, um den schönsten Effect zu erzielen. Das ist durchaus keine leichte Aufgabe, deren Gelingen oder Mißlingen lediglich der Herrin des Hauses angerechnet wird.

Es ist vorzugsweise ein solcher Gesammtblick, das Gefühl für die Harmonie, die Empfänglichkeit für künstlerische Wirkung oder der Mangel daran, worauf der verschiedene Eindruck der Wohnungen beruht. Wir treten in ein Gemach, das mit aller Pracht ausgestattet ist, dem es nicht an Vergoldungen, an schwerer Seide, an Marmor- und Alabasterarbeiten fehlt, und siehe, die Luft legt sich bleiern schwer auf uns, es wird uns kalt und wir glauben zu fühlen, daß die Hand oder vielmehr die Finger, die sich uns hier entgegenstrecken, uns nur als Pflicht der Höflichkeit, als Sitte der

Gesellschaft, nicht aus dem Drange des Herzens geboten werden. Wir treten in eine andere Behausung, die kaum eine Spur von dem Reichthum und dem Glanze der ersteren hat, und dennoch, das Gefühl des Wohlbehagens überströmt uns, wir fühlen den herzlichen Druck der Hand, ehe sie die unsere berührt, wir sagen uns, wir sind gerne gesehen, und wir wünschen zu bleiben. Was ist die Ursache davon? In diesem letzteren Falle hat ein poetisch fühlender, verständiger Sinn gewaltet und hat warme, angenehme Farbentöne zu heiterer Stimmung vereinigt; ein freundlich liebenswürdiger Geist, der es sich und anderen behaglich zu machen versteht, hat die Möbel einladend zum Gespräch geordnet und gestellt, hat Ecken, Wände und Tische mit Werken der Liebe und der Kunst — mögen sie immerhin bescheiden sein! — oder mit Blumen und Gewächsen anmuthig gefüllt. In jenen anderen Räumen aber ist es lediglich die Mode, welche befolgt worden; der Tapezier hat die Ausstattung übernommen, er ist seiner nüchternen Schablone gefolgt, und Wunsch, Wille, Gemüth des Herrn oder der Herrin haben nicht mitgesprochen, weil sie es nicht verstanden oder es nicht für der Mühe werth erachteten.

Dieser letztere Fall pflegt heute wohl, wenn es sich um reichere Ausstattung handelt, die Regel zu sein. Damit aber berauben wir uns nicht bloß einer angenehmen Thätigkeit, die uns Vergnügen bereitet, wir haben auch nichts weniger als die Sicherheit, daß die Sache gut ausfällt, da ja der Handwerker und der Decorateur von der Mode ab-

hängig sind und die Mode heute wenigstens auf Schönheit keine Rücksicht nimmt.

Allerdings giebt es wohl Decorateure und Decorationskünstler, die sich über die Mode erheben und künstlerische Intentionen verfolgen und auszuführen verstehen. Wenn wir aber selber nicht fähig sind, die künstlerische Absicht zu würdigen, das wirklich Gute und Geschmackvolle zu erkennen und zu schätzen, so geht es uns wie einer gewissen Dame, welcher guter Wille, die beste Absicht, die reichsten Mittel schließlich nichts brachten als Aerger und Verdrossenheit. Sie wollte einmal bei der Einrichtung ihrer neuen großartigen Salons etwas leisten, was über die Schablone moderner Geschmacklosigkeit hinausginge, und wendete sich auch an gute Kräfte, zum Unglück aber nicht an eine, sondern an mehrere. Selbst ohne Idee und Urtheil, nicht fähig zwischen verschiedenen Ansichten und Absichten zu entscheiden, bald diesen bald jenen zu Rath ziehend und keinem Rathe folgend, schwankt sie unzufrieden hin und her, läßt den kostbaren, mit Bildern geschmückten Plafond wieder herunterreißen, weil er zur Tapete nicht paßt, verwirft die Tapete, weil die Möbel nicht dazu stehen, und kommt so schließlich zu einem Ende, das, mißlungen wie es ist, weder ihr noch anderen Freude bereitet.

Wir sehen hieraus, der so ideale Beruf der Frauen zur Förderung des Schönen hat auch seine reale subjective Seite. Der Mangel an Schönheitssinn rächt sich unter Umständen grausam genug. Ein Grund mehr, um die Ausbildung

desselben, zu der uns ideale Ziele hindrängen, uns besondere Mühe zu geben. Wir wissen nunmehr, wenn wir uns an das Gesagte erinnern, daß der Schönheitssinn uns selber nothwendig ist als ein unerläßlicher Theil der modernen Bildung, daß er nothwendig ist um der Erziehung der Kinder willen, deren ästhetisches Empfinden gewöhnlich von früher Jugend an durch schlechte Bilderbücher, durch geschmacklose Umgebung verdorben wird; wir wissen, daß wir dadurch an der Civilisation der Zukunft mitarbeiten, wie wenig auch das sein mag, was der Einzelne für sich leistet; wir wissen endlich, daß wir darin für unser ganzes Leben eine Quelle der Freude und des Genusses haben. Gewiß Gründe genug, um dem Berufe der Frau in Bezug auf das Schöne die höchste Wichtigkeit beizulegen. Wir müssen aber nicht glauben, daß das Verständniß des Schönen uns von selber komme; vielmehr erfordert es Mühe und Uebung, und das umsomehr, als wir heute keineswegs, wie es in glücklicheren Kunstepochen der Fall war, unter dem Schönen aufwachsen, sondern die gegenwärtige Mode in Tracht, Industrie und selbst in der Kunst unser Auge trübt. Das Schöne redet eine eigene Sprache, und wir müssen sie erlernen wie eine andere. Wer sie aber erlernt hat, diese Sprache, und sie zu gebrauchen versteht, der hat, um mit Goethe zu reden, von jener Nektarschale getrunken, welche Minerva ihrem Liebling Prometheus vom Himmel herabbrachte, und hat dadurch Antheil erhalten an dem schönsten Glück, der Kunst.

Inhalt.

Inhalt